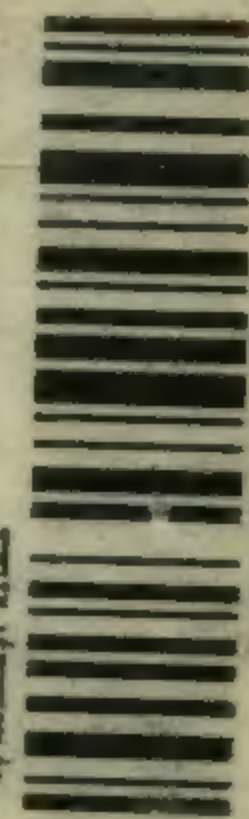




کتابچہ

احمد شيرازي . احمد شيرازي . احمد شيرازي .
 احمد شيرازي . احمد شيرازي . احمد شيرازي .
 احمد شيرازي . احمد شيرازي . احمد شيرازي .
 احمد شيرازي . احمد شيرازي . احمد شيرازي .

Bibliotheca Alexandrina



0169213

کتاب آینه

مجموعه مقاله

گردآورنده : ابراهیم زال زاده

سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار
کتاب آینه (مجموعه مقالات)
- گردآورنده : ابراهیم زالزاده
تیراژ : ۴۰۰۰
چاپ و صحافی : مازگرافیک
تمام حقوق برای ناشر محفوظ است

فهرست

۴	داریوش آشوری	* موسیقی زبان
۱۱	محسن ابراهیم	* عکس‌های يك شاعر
۱۴	احمد شاملو	* مرگ ناصری
۱۷	ع . پاشائی	* آواز زلالی جان
۳۵	کریستوفر کادول، نجف‌دربندری	* زیبایی چیست
۶۷	احمد شاملو	* سه شعر تازه
۶۹	مهدی اخوان ثالث	* شوش را دیدم
۷۷	سیمین بهبهانی	* شب، لاجورد و خاموش
۷۹	م. آزاد	* دو شعر
۸۵	باقر پرهام	* جادو چیست
۹۵	م. آزاد	* انقلاب تکنولوژی و ادبیات غرب
۱۲۱	صفدر تقی‌زاده	* نقد تحلیلی يك داستان کوتاه
۱۶۱	فرخ‌تمیمی	* نگاهی به ادبیات امروز امریکای لاتین
۱۶۵	فیروز شیروانلو	* شعر امریکای لاتین
۱۹۳	احمد شاملو	* اندر مقوله جست‌وجو در کاسه‌شله‌زرد
۲۱۱	احمد کسیلا	* جهان سوم در تکاپوی جهانی
۲۷۹	هوشنگ گلشیری	* یادی از بهرام صادقی
۲۸۷	تقی پرهیزکار	* کتابی برای مانوئل
۳۱۳	محمد زرین‌بال	* روایتگر واقعیت‌های آرمانی
۳۲۴	احمد کسیلا	* شعر شعور در هنگامه ماندگار زمان
۳۳۵	سیف‌الله بهزاد	* نقد و بررسی روال درمانی در مشرق‌زمین
۳۴۱	تقی صفدرزاده	* ثریا در اغما
۳۵۱	سهیلا بيك آقا	* نگاهی به سه کتاب رضا پراهنی

هدف ، ایجاد پایگاهی جدی بود برای بررسی آنچه امروز در زمینه شعر و ادبیات و موسیقی و جامعه شناسی و فلسفه و دیگر مقولات عرضه می شود ، و نیز نشر مقالات ارزنده در هر باب . چرا که مقالات پراکنده بناچار برای عرضه شدن نیاز به پایگاهی متعهد دارد .

با چنین هدفی این مجلید فراهم آمده بود که در میان چاپ به دلایل گونه گون - و از آن جمله فقدان کاغذ و مقوا و آنگاه نا آگاهی از ضوابط انتشار چنین مجموعه هائی - متوقف ماند و نشر آن تا این زمان به تأخیر افتاد .

حالی اکنون این مجموعه در هیأت کتابی تقدیم شما می شود .

باشد که این کوشش در قضاوت خوانندگان مأجور افتد .

ابتکار

زمستان ۶۶

موسیقی زبان

داریوش آشوری

آشکارترین عنصر در زبان شعر که ویژگی بخش آن در میان همه کاربردهای دیگر زبان است، آنست که کلام شعری همواره نوعی وزن و آهنگ، نوعی موسیقی زبانی، را القا می کند که با ن «احساس» دیگری از درونه یا مضمون خود بما می بخشد. بسا چیزها که در زندگی روزمره پیش پا افتاده و همجایاب و بی ارج است، هنگامی که در این زبان آهنگین پدیدار می شود معنا و حضور دیگری می یابد. معنای این حضور دیگر چیست؟ کوئی که چیزها در زبان شعر در يك صورت کمالی پدیدار می شوند، آنچنان که در «عالم خیال» آنها را تصور توانیم کرد، زیبا و نوازشگر و خیال انگیز، آنگونه که دلمان آنها را می پسندد و می خواهد.

این آهنگ و وزن چه چیزی به ذات اشیا می افزاید که اینچنین جلوه می کنند؟ آیا این شعراست که آنها را سزاوار چنین مرتبهای می کند یا آنکه در ذات آنها چیزی رنگین و آهنگین، چیزی «دل انگیز» هست که زبان شعر می تواند آن نمای پوشیده از چشم عادت را نمایان کند و شعر کشف کننده آنست، همچنانکه هنرهای دیگر نیز؟ و چرا بسی چیزها از حضور در این قلمرو محرومند، زیرا از آنها نمی توان «شاعرانه» سخن گفت؟ موسیقی زبان بخشی جدائی ناپذیر از شعر است. در شعر است که زبان موسیقی نهفته در خویش را پدیدار می کند، یعنی از به هم جوشیدن و درهم تنیده شدن واژه ها آنچنانکه کار شاعران است. شناخت این موسیقی و «احساس» کردن آن برای فهم معنای شعر و رابطه یافتن با عالم معنایی آن ضرورت بنیادی دارد. آن انگیزش درونی که با موسیقی شعر در ما پدید می آید، آن حالت و احساس که از این راه دست می دهد، زمیثه دریافت «اندیشه» شاعرانه و معنای شعر را فراهم می کند، چنانکه اگر زیور موسیقی زبانی را از يك جمله شاعرانه بستانیم و آن را به

زبانی دیگر، به زبانی عادی، به زبانی ناآراسته و ناموزون بیان کنیم، دیگر همان معنایی را نخواهد داشت که در جامه شعر داشت. و اگر دانستن شعر به نثر یا ترجمه آن به نثر و زبانی عاری از موسیقی گوئی جان آن را می ستاند و بیشتر بی جانش را به ما می سپارد. شاعران آهنگین می اندیشند. وزن چیزی افزوده بر اندیشه ایشان یا زیور و زینتی عاریتی بر پیکر آن نیست، بلکه آن درخت اندیشه که در ضمیر شاعرانه می زند، هم اکنون، در همان دمی که پدیدار می شود آهنگین است. کلام آهنگین چیز هائی را بیان می کند یا آن جنبه ها و نمودهای دیگری از چیزها را بیان می کند که جز با این کلام بازگفتنی نیست. کلام آهنگین بازگوینده تجربه شاعرانه از هستی است یا، به عبارت دیگر، شعر پراکنده در عالم را باز می گیرد و باز می گوید. آن هماهنگیهای آوایی که دست در دست یکدیگر رقصان می آیند و می گذرند، آنچه را که در هستی شاعرانه است یعنی در ذات خویش، در گوهر آفریدگی خویش، شعر را - ر خویش نهفته دارد، باز می گویند و کشف این بهره از هستی بهره ای است که شاعران از رنج شاعرانه خویش می برند. کشف نمای شاعرانه هستی، کشف نمای شاعرانه هستان نصیب شاعران است و تنها زبان شاعرانه در بازگفتن آن تواناست و بس. ازینرو، شعر نیز با «عینیت» سروکار دارد، اما آن نمایی از عینیت که علم و فلسفه و هر صورت دیگری از اندیشه و رفتار با آن بیگانه است اما بیگانگی خویش را دلیل نابودی آن می انگارد.

زبان شاعرانه حقیقت آهنگین چیزها را بیان می کند، یعنی آنچه را که در آنها زنده و تپنده است باز می گوید، نبضش با نبض زندگی می زند و هستی را جاندار و زباندار تجربه می کند. ازینرو، زبان شاعرانه زبانی زنده است، زبان زندگی است و با زبان زنده، با زبانی که زیسته می شود پیوند جدائی ناپذیر دارد. واژه های آن رنگ و بو و مزه دارند و سرشار از بار ارزشی اند و به همین دلیل به درون مارخنه می کنند و به همراه خود عطر و مزه چیزها را به همراه می آورند. زبان نظم بمثل، زبان قصیده می تواند ساختگی و عالمانه باشد، اما زبان شعر، بمثل غزل، نمی تواند ساختگی باشد. این زبان می باید بی واسطه با زنده ترین و گویاترین بافتها زبان، با حس بی واسطه ای که ما از یکایک واژه ها داریم، با رنگ و بوی و مزه آنها در کام و چشم و بینی باطن ما در پیوند نباشد.

زندگی در زمان جریان دارد، و زمان است که زاینده آهنگ‌ها (ریتیم‌ها) است. هر حرکتی اگر که پیگیر باشد آهنگی دارد، از حرکتهای کیهانی اختران گرفته تا ضربان نبض زندگی بر روی زمین، موجود زنده در تمامیت خود و نیز هر اندامی از اندامهایش داری آهنگ یا آهنگهایی است، نبض و دلش می‌تپد و هر یکی از اندامهایش با نظم و ضربان و حرکات موزون خویش به دوام آن یاری می‌دهند. هر حالتی از حالات زندگی نیز آهنگی ویژه دارد و زمان ویژه خویش، ازینرو بیان آنچه به زندگی تعلق دارد و به زمان، به آهنگی همساز با آن نیاز دارد. بیان هر حالتی از آن حالات یا هر وضعی از وضعهای آن زبانی هم آهنگ با آن می‌طلبد. آیا به این دلیل نیست که زبان شعر آهنگین است؟ زیرا که شعر بیان تجربه‌های بی‌واسطه از حال‌های زندگی است. ضرب شکوهمند زبان حماسی در شعر فردوسی و ضرب تندگام و پرشور شعر در غزل عارفانه مولوی یا ضرب باوقار و پیرانندیمه شعر در اغلب غزل‌های حافظ هر یک در خور حالی دیگر و عالمی دیگر از تپش و تنش زندگی و تجربه زندگی.

موسیقی زبان پاره‌ای جدائی‌ناپذیر از شعر است و تعلق ذاتی بدان دارد. ازینرو، بسیاری از شاعران غایت شعر را نزدیک شدن به موسیقی شمرده‌اند، زیرا موسیقی زبان ناب آهنگهاست. تپش و تنش و وزش در سازها در جهت آفریدن هماهنگترین ریتمها، در طب آهنگینترین بیان است، بیانی که در آن آهنگ به چنان خلوصی رسیده است که برای بیان «معنا» از کشیدن بارزبان و سنگینی معنائی آن بی‌نیاز گشته است. گوئی که زبان، که «بار معنائی» بردوش آن سنگینی می‌کند، گشته است. گوئی که زبان، که بار معنا بر دوش آن سنگینی می‌کند، برای بیان حالات از آن شفافیتی بهره‌مند نیست که زبان یکسره آهنگین و ناب سازها از آن برخوردار است.

واما، اینکه زبان بشری چگونه به این ساخت موسیقی دست یافته خود حکایتی است که عقل نظری چه بسا هیچگاه نتواند بدان پی برد، مگر آنکه با ساده لوحی و خام اندیشی «دانشمندانه» که همه چیز را به زبان خود روشنگری پذیر می‌داند - بدان نزدیک شود. زبان بشری هرگونه که پدید آمده باشد، و هر نیاز زیستی یا اجتماعی که انگیزه و زمینه ساز رشد آن بوده باشد، خود همان چیزی است که به بشر توانائی برآمدن از این ساخت نیاز زیستی و «مادی» را می‌بخشد و به او پری برای پرواز بر فراز طبیعت و

فرونگریستن به آن می‌بخشد و با این رهایش ، نیاز دیگری در او جوانه می‌زند که تمامی داستان بشر و عالم او را باید در همین «نیازدیگر» دانست. اینکه زبان سنگینی زمینی خود را رها می‌کند و از ساخت‌ابزاری برای برآوردن نیازهای طبیعی یا اجتماعی خود را به ساختی دیگر برمی‌کشد که آسمان «نیازدیگر» است ، همه آن چیزی است که خطبی روشن «میان» «انسان» و «حیوان» می‌کشد ؛ و گرنه رد زبان به‌عنوان نشانه‌های صوتی برای آوردن نیازهای زیستی و اجتماعی را در میان بسیاری از جانوران گروهی نیز می‌توان گرفت و یافت.

اینکه بشر نخست موسیقی را کشف کرده یا شعر را یا هر دو را باهم و پابه‌پای هم، فرقی نمی‌کند، زیرا موسیقی و شعر هر دو به یک ساخت‌از زیست انسانی تعلق دارند و انسانی که شعر را می‌شناسد و می‌فهمد و از آن لذت می‌برد، موسیقی را نیز همین‌گونه می‌شناسد و می‌فهمد و از آن لذت می‌برد. زبان روزمره بشری ، زبانی که «نیازهای اجتماعی» را برطرف می‌کند، سخت سیگین و زمخت و «خاکی» است، اما با پانهادن به ساخت موسیقی است که زبان سختی و سنگینی و «وقار» و زمختی روزمره خویش را فرومی‌هد و به طرب درمی‌آید و رقصان و سبکبال به گفتار درمی‌آید و در چنین ساختی است که می‌تواند از چیزهائی سخن گوید و پرده از رخسار «حقایقی» بردارد که در ساختهای دیگر زبان بیان شدنی نیستند زیرا که در آن ساختها تجربه‌پایر نیستند. هر ساختی از زبان با ساختی از وجود قرین است.

در عالم زبان مفهومی واژه‌های زبان در قالب «تعریف» فشرده و محدود میشوند . در آنجا ماده معنائی چنان فشرده و سنگین است که صورت صوتی تنها جز نشانه‌ای از وجود آن معنا و جز پوسته‌ای بر آن نیست. در آنجا کسی به صورت زبان و بر زیبایی آن چشم نمی‌دوزد و هیچ کلمه‌ای حق ندارد بیش از آنچه «تعریف» به او اجازه می‌دهد خودنمائی کند و پا از دایره خود بیرون گذارد ازینرو عبارتی که به این زبان بیان می‌شود یکپارچه جرم سنگینی معنائی است که پوسته صوتی را تنگ بر خود کشیده است و خود را در تنگنای آن در عذاب می‌یابد. اما زبانی که به ساخت موسیقی پای می‌گذارد واژه هایش سبک و روانند و همچون تنه‌های موسیقی یکی از پی دیگری به یکدیگر رنگ می‌دهند و از یکدیگر رنگ می‌پذیرند. اینجا هر واژه‌ای حق دارد در جوار واژه‌های دیگر و با اشارات صوتی و معنائی به واژه‌های دیگر

بیش از آن باشد و ارزشی بیش از آن داشته باشد که تعریف منطقی یا واژه‌نامه‌ای به او اجازه می‌دهد. اینجا واژه‌ها از خود برمی‌آیند و باروان شدن در یکدیگر و رنگ پذیرفتن از یکدیگر، موسیقی نهفته در زبان را پدیدار کنند. وزن وقافیه و هماوایی حرفها و اشارت‌های پنهانی و آشکار صوتی و معنایی واژه‌ها به یکدیگر، به هر واژه رخصت می‌دهد که به اعتبارهای گوناگون و چه بسا معناهای گوناگون و آشکار و پنهان حضور داشته باشد.

زبان با عروج به ساحت موسیقی و در ساحت موسیقی است که دیگر سخن نمی‌گوید، بلکه سخن را می‌سراید و نام سرود و ترانه و غزل به خود می‌گیرد، زبان. «سخن‌سرائی» نیز زبانی گویا است، اما نه همچون زبان‌های دیگر، و گفتارش نیز نه درباره آن چیزهایی است که زبان‌های دیگر از آن سخن می‌گویند یا نه درباره ذات چیزها آنچنانکه در قلمرو زبان‌های دیگر تجربه و بیان می‌شوند. این نمودی دیگر است از زبان برای بیان نمودی دیگر از هستی.

زبان آنجا که می‌خواهد یکسره بار مفهوم و معنا را بکشد، از پوسته صوتی خود (که آن را يك «قرارداد اجتماعی» می‌داند) در عذاب است تا بدانجا که می‌خواهد این خرقة پشمینه را هم بیندازد و برگ انجیر يك علامت ریاضی منطقی قناعت کند و یکسره معنای عریان باشد و بس. این زبان اهل مدرسه که از هر گونه فرم، هر گونه آرایش، هر گونه موسیقی و رقص پزار است اینها را بازی هوشمندانه و شهوتناك حواس می‌داند که چهره معنا را می‌پوشاند و عقل را پریشان می‌کند. اما بیرون از مدرسه و قلیل و قال آن معنایی هست مدرسه‌گریز که می‌خواهد خود را بازبان شعر و موسیقی و رقص بیان کند و چه بسا در میان شور و غلغلۀ مستان خرامات. اینچنین معنایی می‌خواهد همه زنجیرهای زبان را بگسلد و آن را به فرم ناب، به موسیقی بدل کند و آن را صوفیانه، نعره‌زنان و چرخ‌زنان در رقص آورد؛ تنها در حالت رقص است که من می‌دانم چگونه از برترین چیزها به اشارت سخن گویم. (نیچه، چنین گفت زرتشت، بخش دوم، سرود عزا) بخش عمده کتاب چنین گفت زرتشت نیچه چنین رقص صوفیانه‌ای در قلمرو زبان است. در دیوان شمس مولوی نیز واژه‌ها در زیر ضرب موسیقی تند گام شعر پوسته خود را می‌درند و همچون حقه‌های باروت در آتش‌بازی می‌ترکند و همچون خوسه‌های نور و رنگ‌فرو می‌بارند. در این جشنواره موسیقی و رقص دیگر برای واژه‌ها جای نشستن و بیان معنا نمی‌ماند و زبان در موسیقی منحل می‌شود.

تأملی بر آثار فرشاد فدائیان

محسن ابراهیم

عکسهای يك شاعر

شعر، بعنوان تجلی ناب‌ترین حساسیت‌های روحی يك شاعر، حکایت از نگاه و اندیشه‌ای دارد که در پس ماجراهای گوناگون می‌نشیند تا آنرا از هم بدرد، بشناسد و بشناساند. چگونگی این کاویدن در اقلیم پرشور شعر، واژه، و در گستره‌های دیگر هنر، ابزار وامکانات دیگری است.

گاهی نگاه ژرف و شکافنده هنرمند در بیان يك موضوع، نه در زمینه شعر، که در پهنه دیگری از هنر، آنچنان آمیخته و درهم با لطافت و ظرافت‌های ذهنی است که ناگزیر میبایست آنرا شعرگونه تلقی کرد. فرشاد فدائیان، از خیل این هنرمندان است؛ او شاعر عکاسی است که واژه‌هایش نه بگونه کلام و کلمه و نه بر روی کاغذهای سفید بی تفاوت، که همچون لحظه‌هایی ناب بر روی کاغذهای حساس، رنگ می‌بازند، تا مرانی لحظات خیرگی و ابهام را در هجوم درد و اغتشاش یادواره‌های دیرین به نمایش بگذارد؛ یادواره‌هایی وامانده در پس کرت‌های كوچك عشق، دردشت‌های پهن و مکرر درد و در پشت سیم‌های خاردار زندگی.

آثار فدائیان که تحت عنوان «آسایشگاه سالمندان»، چندی پیش در مجموعه هنرهای معاصر به نمایش درآمد، حکایت از ارتفاع بلند خیال او را دارد؛ خیالی که تا ژرفنای گنگ حادثه را می‌کاود و صدای شکستن قامت بلند سبزی‌نگی را در نهفت خاطر مردانی پیر به نمایش می‌گذارد؛ مردانی که اینك، دلهاشان به وسعت يك گلبرگ، به زلالی يك شبنم، اما پیچیده در



شولای ژنده جسمشان است و مرگ در پشت چینه چرکتاب حیات، آنان را میخواند تا تن تف زده و خشکشان را تسلیم جاودانه چنگال پرهیت خاك سرد کند، بی آنکه کسی بر دهان آنان آئینه‌ای بگیرد.

فدائیان، در ترسیم این حکایت، کاوشگرانه پا بدرون «نه آسایشگاه، که آرام - فرسایش - گاه» می‌نهد؛ به «انتظار خانه‌پیران»، به خانه‌آنانی که شاید هیچکس، در انتهای این کوچه بن‌بست حیات، دیگر، به سراغشان نیاید:

«وقتی پابه‌درون خانه می‌گذاری، دیگر نه آن حیاط سبز و جوان و نه عطر دلپذیر بهار... آن‌جا، همه پائیز تن است و زمستان برف گرفته‌سر. آنجا همه، پائیز پا به زمستان است و زمستان پابه مرگ. بخش به بخش، راهرو به راهرو، گوشه به گوشه، نیمکت به نیمکت، اندام‌های خمیده و تا شده؛ ساقه‌ها و تن‌های نحیف و بی‌بروبار.»

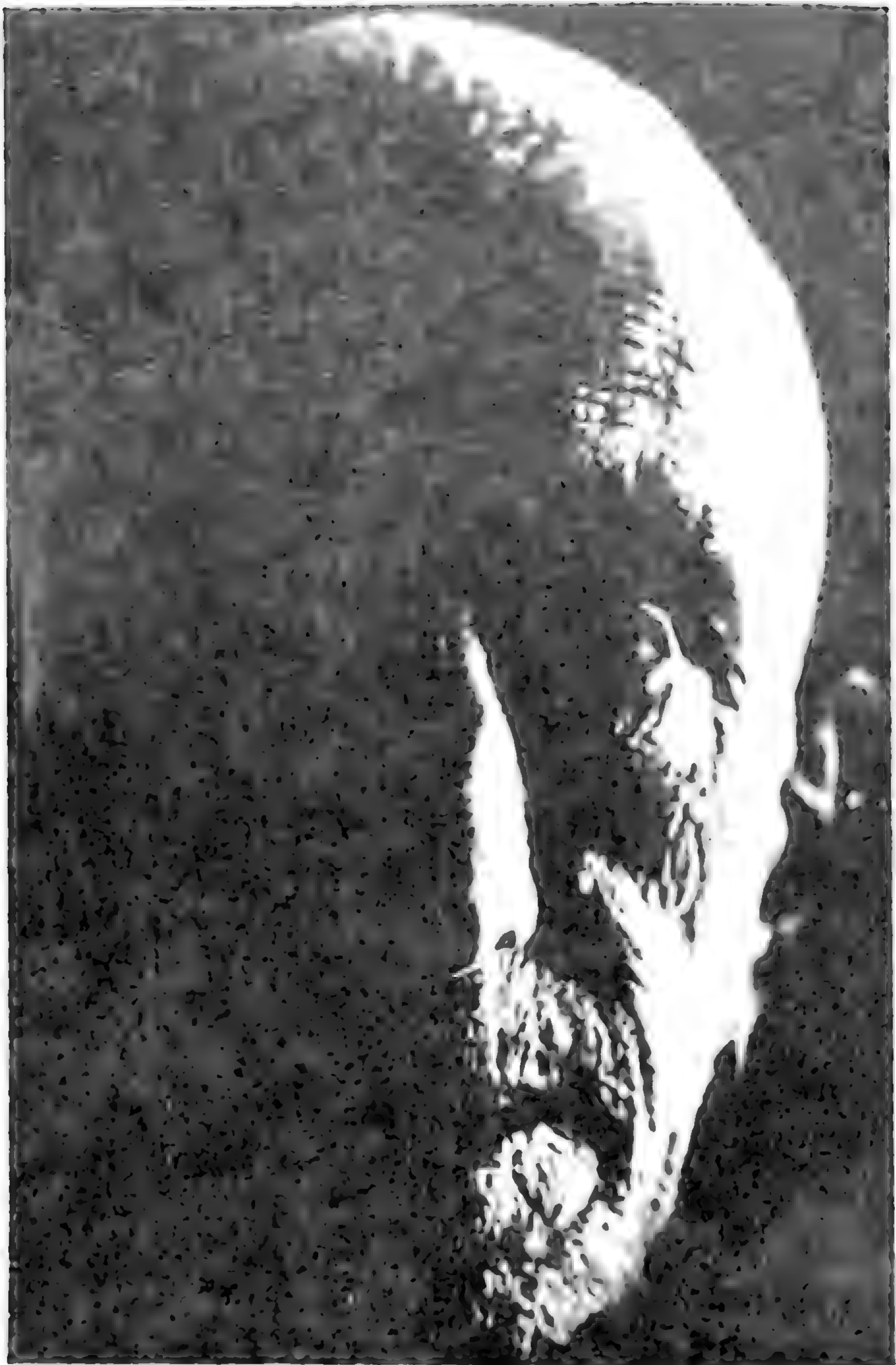
تامل و درنگ فدائیان بر چهره‌ها و پیکره‌های مچاله، انسان که گوئی در بطن ما درند، گویای روایت بی‌ترحم زمانه‌ایست که دژخیمانه، تازیانه‌بر اندام اینان کوفته است و اینک در این میعادگاه واپسین، آفتاب زنگار بسته عمرشان، میرود تا به غروب‌ی ابدی بنشیند؛ پیرانی که در امتداد حماسه حیات، همواره با بغض کبود بیهودگی زیسته‌اند و زخم ملتهب روحشان را دیگر هیچ مرهم سبز رنگ صبری موثر نیست. این آثار، بیش از آنکه سعی در نشان دادن دستهای چروکیده، چهره لهیده، و قامت خمیده آنان باشد کاوش در عمق روح و فضای دلگیر و بی‌حوصله ذهن آنان است.

حضور فدائیان در خانه سالمندان، تنها در میانه دو طلوع آفتاب است: «از این آفتاب تا آفتاب دیگر، رفتم که ناخوانده میهمانشان شوم؛ دور از بلوا و همهله شهر و جمعیت.»

اما این حضور، نه ازین آفتاب تا آفتاب دیگر، که گوئی حضوری به درازای يك تجربه‌است؛ به درازای پیمودن عمق‌دره‌های تنگ دور دست و کوره راه‌های غریب و بن‌بست، تا آنکه بتواند این وهم گسترده ابهام و راز ناپیدای زندگانی آنان را به تصویر بکشد: «وقتی به اطاق‌ها سرکشی،







جزنگاه مات ومهربان و تشنه، بهنگاهت نمی‌نشیند؛ برتوآنگونه نظر می‌دوزند که غریبه را آشنا، روشنائی رنگپریده اطاق‌های کوچک و بزرگ، فضای دلگیر آسایشگاه را دلگیرتر می‌کند. در هر گوشه اطاق، دنیاائی کوچک در کالبدی مچاله می‌بینی؛ در کالبدی نشسته، لمیده و یا خفته. برخی را یارای سخن گفتن نیست، برخی می‌توانند، اما سخن نمی‌گویند؛ برخی نمی‌شنوند و لاجرم از بهر ضرورت از آنان سخن گرفته میشود. آنان نه باتو، که با چون خود نیز اهل حرف نیستند.

فدائیان در پرداخت این شخصیت‌های خسته و تنها و بیگانه از همه و از خود، در چنین فضای دلگیر و آکنده از بوی نمور کسالت، از «ضدنور» سود می‌جوید تا بدین گونه فضای کمرنگ پشت سر آنها، تمثیلی از گذشته‌شان باشد؛ گذشته‌ای در پس هاله‌ای از غبار.

عناصر لبریز در این آسایشگاه نیز مکمل چنین فضائی و هم‌آوردند. شماره‌های آویخته بر تن مغموم دیوار، تخت‌های آهنین سرد، نیمکت‌های خسته، و پنجره‌هایی که گوئی در خمیازمای جاودانه‌اند، ساختار معتبر این تصاویر بشمار می‌آیند و همانا چگونگی بهره‌وری از حضور این اشیاء و وضعیت نور و ضدنور و ترکیب بندی‌های آگاهانه و در کل، القای مفاهیمی که بر آنها اصرار ورزیده می‌شود، فدائیان را با پیشینه‌ای از شعر و شاعری و فلسفه، در قالب عکاسی مطرح می‌سازد که شاعری برازنده اوست؛ شاعری با واژه‌های سپید و نیاه در پیوندی ناگسستنی با گزشتی قافلگیرانه و یورش بی‌محابا به واقعیتی محتوم. و هموست که در سوئی دیگر، رو به طبیعتی دارد که وقار سیمای بلند سرو و سپیدار، ترجیع‌بند لطف و لطافت آن است و یا از دیگر سو، زندگی ترکمن در پهناور دشت بکروپررنگ و جلای سبزینه‌ها و سرخینه‌های پرتللو زندگانشان. اما آنچه که سر آخر پادگار ماندگار هنر تصویرنگاری است، واژه‌های پرمتانت سرود متین «آرام - فرسایش - گاه» است.



احمد شاملو

مرگ ناصری

با آوازی یکدست،
یکدست
دنباله چوبین بار
در قفایش
خطی سنگین و مرتعش
بر خاک می کشید.

« - تاج خاری بر سرش بگذارید ! »

و آواز سراز دنباله بار
در هذیان دردش
یکدست
رشته ئی آتشین
می رشت.

« شتاب کن ناصری ، شتاب کن ! »

از رحمی که در جان خویش یافت آ
سبك شد

و چونان قوئی
مغرور
در زلالی خویشتن نگریست

«تازیانه اش بزید!»

رشته چرمباف
فروید آمد،
وریسمان بی انتهای سرخ
در طول خویش
از گرهی بزرگ
برگشت.

«شتاب کن ناصری، شتاب کن!»



از دلف غوغای تماشاگران
الغاز
گام زنان راه خود گرفت
دست‌ها

در پس پشت
به هم درافکنده،
وجانش را از آزارگران دینی گزنده
آزاد یافت:

«مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!»



آسمان کوتاه

به سنگینی

بر آواز رودر خاموشی رحم

فرو افتاد.

سوگواران

به خاکپشته بر شدند

و خورشید و ماه

بهم

بر آمد.

۷ بهمن چهل و چهار (از مجموعه ققنوس درباران).

نقد و بررسی شعر «مرگ ناصری»

آواز زلالی جان

ع. پاشائی

مرگ ناصری نام شعری است از مجموعه ققنوس در باران احمد شاملو. شاید ققنوس در باران حقیقی این مجموعه همین «مرگ ناصری» باشد؛ آوازی است در زلالی انسانی که رحم و عطوفت را بشارت می‌دهد اما پیرامونیان باورش نمی‌کنند؛ آواز رحمی که گوئی در گوش ما به خاموشی می‌گراید.

۱ خواندن

[۱] با آوازی یکدست

یکدست

دنباله چوبین بار

در قفایش

خطی سنگین و مرتعش

بر خاک می‌کشید.

شعر با آواز آغاز می‌شود. با آوازی یکدست که از کشیده شدن دنباله چوبین بار دوش «او» برخاک، برمی‌آید. به عبارت دیگر چنین می‌نماید که دنباله چوبین بار بر زمین کشیده می‌شود و از آن خرت‌خرت یکنواختی به گوش

می‌آید و هم‌در آن زمان خطی سنگین (به معنی عمیق؟) و مرتعش (به معنی کج و کوچ؟) برخاک ایجاد می‌شود. در نظر نخست «سنگین» صفت بارچوبین است و «مرتعش» صفت پاهای ناتوان آن که باری چنان را بردوش می‌برد. و شاید هم بتوان گفت صفات دوگانه سنگین و مرتعش، از «بار» و «پاها» در خط ناشی از کشیده شدن دنباله بار برخاک منعکس شده است.

کشنده این بار کیست؟ — در این بند فقط با يك ضمیر ش بدو اشاره می‌رود: «در قفایش...».

پیدا است که — دست کم در این بند — توجه شاعر معطوف به این «بار» است نه به حامل آن، و گرنه از او چنین به اشاره سخن نمی‌گفت. در تمام بندهای اول شعر از او به همین گونه سخن می‌گوید. مثلاً در بند دوم هم با يك شی (... در هذیان درش —) و در بند سوم با ضمائر مشترك خویش و خویشتن («در جان خویش...» و «زلالی خویشتن») همین و بس. یعنی، به زبان اهل دستور، در — حالت مضاف الیه به او اشاره می‌کند. آیا جز این است که اوئی مطرح نیست بلکه بار و درد و رحم و زلالی منظور نظر است؟ البته به گونه دیگری هم از او نامی به میان می‌آید؛ و آن در برگردانی دیگر از قسمت اول است که دوبار تکرار می‌شود «— شتاب کن ناصری، شتاب کن!» این نام در عنوان شعر هم آمده اما با اینهمه هیچ تأکید و تکیه خاصی بر آن نمی‌شود؛ همین قدر پیدا است که حامل بار برای تماشاثیانی که در مقام «مدعی» این برگردان‌ها را جایی بیرون از فضای شعر فریاد می‌کنند نوعی هویت دارد. اما چنان خواهیم دید برگردان‌ها — حتی هنگامی که جذب جریان درونی شعر می‌شوند و استحاله می‌یابند — کاملاً از جریان اصلی آن بیرون می‌مانند و تا به آخر طنین بیگانه وار خود را حفظ می‌کنند. نخستین برگردان در پایان بند اول به صورت تقاضائی ریشخندآمیز یا ردیلا نه از يك دهن یا شاید از دهن‌های بسیار به گوش می‌رسد که «— تاج خاری بر سرش بگذارید!» ولی این برگردان کوئی هیچ تأثیری در درونمایه اصلی شعر ندارد چون می‌بینیم که بند دوم با يك حرف و به بند اول عطف می‌شود و ادامه می‌یابد:

[۴] آواز دراز دنباله بار

در هذیان درش

یکدست

رشته‌ئی آتشین

می‌رشت.

پنداری تو در خانه غرقه کار خویشی ویکی در پیچ کوچه بانگی کرده
است؛ حداکثر آن که کسانی با بانگ ریشخندآمیز و موهن خویش لحظه‌ئی
آن آواز بی‌وقفه را فرو پوشانده‌اند.

شنونده «آواز» کیست؟ «او»، (یا، شاعر) یا «تماشائیان» (دربخش دوم
شعر)؟ یاها، یا تمامی جهان در تمامی دوران‌ها؟

بی‌شك «تماشائیان» که نیستند. از آنان به «صف‌غوغا» یاد می‌شود که در
قطب مخالف «آواز» قرار دارند. آن «آواز» را آنجا «او» می‌شنود، و
اینجا ما و «شاعر»، یعنی تمامی جهان در تمامی دوران‌ها. در دو بخش اول شعر
تنها «او» شنونده است، و در مجموع سه بخش آن — یعنی در سراسر شعر —
«شاعر» یاها.

گفتیم بند دوم با يك حرف عطف وربط و به بند اول می‌پیوندد، یعنی
توجهی که گویا يك لحظه از آن «آواز» منحرف شده بود دیگر باره به آن باز می‌
گردد. اما اینجا آن آواز دنباله چوین بار — که به صفت «دراز» موصوف شده —
سنگین‌تر می‌شود چون در «هذیان درد» او می‌گذرد. گوئی او در هذیان دردش
به آن آواز گوش فرا می‌دهد، و در جان او طولی می‌یابد که همچون رشته‌ئی
بافته می‌شود و می‌گذرد. «دراز» صفت «آواز» است، اما صفت «خط سنگین
و مرتعش» نیز هست چرا که کشیده شدن دنباله چوین بار برخاک دیری پیش
از این آغاز شده است (وحدت تصویر و صدا). آیا این «رشته» بدان جهت «آتشین»
است که در زمینه «هذیان درد» او می‌گذرد؟ آیا از تب و تاب جان او است
که آتش در این رشته گرفته آن را «آتشین» کرده است؟ آیا آن «آواز» آتش به
جان او زده، یا یادرد او سرشته شده رشته‌ئی آتشین ساخته است؟

پس تا اینجا يك آواز داریم، يك خط و يك رشته. خطی سنگین و مرتعش
در پیرون، و به موازات آن رشته‌ئی آتشین در درون، و فراتر از این دو، آوازی دراز.
چرا بند اول شعر با عبارت «با آوازی یکدست» آغاز شده است و مثلاً
نه بدین شکل که : «دنباله چوین بار / با آوازی یکدست / خطی سنگین

و مرتعش بر خاک می کشید؟ — آیا این به سادگی يك فوت و فن زبانی یا يك شگرد شعری است و پرسش ما چیزی است نالازم؟ شاید. اما بنابر همان شگردها و فنون هنری می توانیم بگوئیم تأکیدی در کار بوده است که عبارت «با آوازی یکدست» در آغاز شعر و پیش از دیگر اجزای جمله بیاید. حتی اگر در اینجا بخواهیم — با پیش کشیدن فنون دستوری از پاسخگوئی بدین سؤال طفره برویم، بارسیدن به بند دوم ناگزیر می شویم بدان پاسخ دهیم، چرا که در اینجا «آواز» فاعل رشتن است. فاعل این عمل نه «او» است نه «هذیان درد»؛ بلکه به فصاحت تمام آن «آواز» است که در متن «هذیان درد» او رشته ئی آتشین می رسد. این يك نکته. و نکته دیگر: صفت «یکدست» که در بند اول دوبار به مثابه صفت «آواز» آمده بود اینجا صفت «رشته آتشین» شده است (یعنی «یکدست» هم صفت آواز است هم قید رشتن). درد او چیست که آن رشته را آتشین می کند؟ یاردرد او از چیست؟ شعر در اینجا چیزی نمی گوید؛ شاید بند سوم راهنمائی مختصری بکند.

این بند دوم با برگردان حاشیه وار «— شتاب کن فاصری، شتاب کن!» پایان می یابد.

بند سوم

[۳] از رحمی که در جان خویش یافت

سبك شد

و چونان قوئی

مغرور

در زلالی خویشتن نگر بست.

پیدا است که کسی (او، شاعر، یا شعر) اعتنائی به یاوه های تماشاگران ندارد. شعر در اینجا به او، به شنونده آن آواز، رومی کند. یا بهتر: گوئی خون او پس از گوش فرادادن بدان آواز رشته گر در خویش می نگرد. به بلندی جان خویش که گوئی حاصل آن آواز است. گوئی دیگر از آن درد و هذیان درد رهایی یافته است، از وزنه آن تب و تاب رها و سبك شده، و این سبكبالی و

رها شدگی معلول' رحمی است که در جان خویش یافته است. تیرگی درد از جانش زدوده شده است، و اوجانی زلال در تن پرملال خویش می بیند (در قسمت نگریستن بیش تر توضیح می دهیم).

محتمل است که مفهوم مخالف «سبك شدن» همانا باری بر جان داشتن باشد. آن بار چیست؟ آیا سنگینی همان بارمادی است که پردیوش می کشد؟ آیا مفهوم مخالف «رحم» کینه است و نفرت (که گونه ئی «بی رحمی» است)؛ یادرد است و هذیان درد؟ آیا آن رشته آتشی که در متن این هذیان درد رشته می شد رشته درد و نفرت و کینه (به تماشاگران؟) بود؟ نه! که اگر چنین می بود دیگری بایست آن رشته در این بند به پایان رسیده باشد چرا که با فراز آمدن رحم و سبك شدن و زلالی جان دیگر برای درد و کینه و نفرت جایی باقی نمی ماند. او گردن افروخته است. به پاکی و سفیدی و زلالی و بی آلاشی قوئی است. دل برکنده است و رها، و سرشار و مالا مال از رحم. دیگر چه جای درد آتشین است؟

اما با این همه آن رشته همچنان ادامه دارد و در بند چهارم به «ریسمان بی انتهای سرخ» مبدل می شود. پس این رشته با رحم و زلالی در تقابل نیست و کاری به هذیان درد ندارد. در جان او دیگر درد نیست اما خواهیم دید که رشته اش به (ریسمان بی انتهای سرخ) بدل می شود. این ریسمان (که تحقق ملموس آن رشته ورشتن است) بافته از چیست؟ یا «آواز» چه چیز یا چه چیزها را به هم بافته و رشته کرده است؟ — این بماند تا بعد. تا کنون دوزخ به از برگردان ها به گوش رسیده، که در حاشیه بوده است؛ اکنون برگردان سوم — یعنی «تازیانه اش بزنیده» به معرکه راه باز می کند برگردانی دخیل؛ که این بار با همه بیگانگی عذاب دهنده اش بی درنگ جذب جریان جداسر شعر می شود، چرا که بلافاصله پس از آن شعر چنین ادامه می یابد:

[۴] رشته چرمباف

فرود آمد.

گوئی همه چیز در او رشته سان است، حتی تازیانه نیز «رشته چرمباف» است؛ تازیانگی خود را از دست می دهد و «رشته» می شود گرچه واقعیت خود را

که «تازیانه چرمباف» باشد رها نمی‌کند. هم واقعیت است هم نه — واقعیت؛ یا واقعیتی است که دیگر واقعیت نیست واقعیتی است که چون از صافی «او» گذشته هویت خود را از دست داده است. تازیانه نیست، رشته است. نمی‌گوید او تازیانه خورده است یا ضربه به او وارد آمده است. می‌گوید «فرود آمد». اما چه گونه؟ به کجا؟ — او چنان در زلالی خویش فرو شده با زلالی خود در آمیخته است که گوئی دیگر جسمش به کار نیست؛ چندان زلال است و جاننش چندان با زلالی سرشته و رشته است که گوئی دیگر تنی از او برجای نیست او همان رشته است، زلال و بی‌انتها، همه و هیچ. او «ریسمان» است، یا همچون رشته. او خود همان «ریسمان بی‌انتها» است:

[۵] و ریسمان بی‌انتهای سرخ

در طول خویش

از گرهی بزرگ

بر گذشت.

«گرهی بزرگ» در آن ریسمان بی‌انتهای سرخ پدید آمده و این حاصل فرود آمدن آن رشته چرمباف است. گوئی تازیانه به کالبدی در جهانی دیگر، نه بر تنی از گوشت و خون در این جهان فرود آمده است؛ و حاصل آن «ضربه نیز نیست»: گرهی است که در ریسمانی می‌پیچد. این «ریسمان بی‌انتهای سرخ» به ابدیت پیوسته همان «رشته آتشین» بند دوم است و از آن آتشین حالی اکنون تنها «سرخ» به جا مانده است. «تازیانه» چون به ریسمان بی‌انتها فرود می‌آید خود نیز به «رشته» مبدل می‌شود بی‌آن که حتی لحظه‌ئی در امر رستن اخلال ایجاد کند. رشته بافته زجانی که اکنون عطوفت و بلندی جان و زلالی بی‌انتها و مطلق است. فرود آمدن آن رشته چرمباف ابتدال و خشونت «خاک و ناسوتی» در طول آن رشته بی‌انتهای سرخ (آسمانی و لاهوتی) جز به هیأت گرهی بزرگ «شاید قید استحکامی بیشتر» تأثیر نمی‌گذارد چرا که امر رستن دیگر پایان یافته است و رشته به بی‌انتھائی پیوسته است و «بر گذشت» دلالت بر آن است. حرف عطف و (در و ریسمان بی‌انتهای سرخ) بی‌درنگ پس از فرود آمدن رشته چرمباف، نشانه آن است که دیگر وقفه‌ئی در کار نیست و

شاید هر وهنی تنها به هر چه زلال تر شدن خویشتن او نیرو می دهد. یا بهتر : دیگر در این مقام زلالی جان وهن و تازیانه را اثری نیست. این رشته دیگر گسستنی نیست. بی انتها است، مطلق است و جاوید . به همین سبب بند چهارم نیز با تکرار برگردان «شتاب کن ناصری ! شتاب کن!» پایان می یابد. و تمامی بخش اول شعر ، وبه يك معنى، هسته اصلی آن همین جا تمام می شود.

اینجا باید به طرح استحالۀ این شعر توجهی دقیق تر کنیم. گفتیم «او»، در بند اول، در ضمیرش عبارت «در قفایش ...» مختصر نشانی دارد که فقط ناظر به جسمیت او است. او حامل «بار» است و وجود او بسته به آن بار، نقشی اصلی را بارو و دنباله چوینیش ، بر عهده دارد نه او.

در بند دوم «هذیان دردش» مطرح است. او اینجا باری بر خویش است. آرام آرام استحالۀ او شروع می شود. از دردمندی تابه زلالی از اینجا آغاز می شود . او در این مقام جانی دردمند و دستخوش هذیان است، حتی اگر این درد ، درد تن باشد باز تابش در جان او است؛ عامل استحاله دهنده آوازی است که از بند اول آغاز شده و خطی سنگین و مرتعش برخاک کشیده است. گوئی در بند اول «آواز» در ورای او بوده است اما در بند دوم در جان او - رکه در پند درد است - رشتن را آغاز می کند. جان او می شود آماج آواز و پایگاه و آغازگاه رستنی که در بند چهارم به بی نهایت می رسد.

در بند سوم نشانی از آواز نیست. بهتر بگوئیم : آوازی به گوش نمی رسد ، بلکه تمامی سخن از زلالی جان او است . گوئی دیگر نشانی از جسمیت پیدان نیست. در اینجا استحاله شوری و پروازی شگفت انگیز می گیرد.

بند چهارم اوج بلند جان او است ، مقام «شدن» است، که اوئی و توئی او نیز در «ریسمان بی انتهای سرخ» محو شده است و از نظر تصویری هم این بند زیبایی و شکوه خاصی دارد؛ رشته ئی به رنگ سرخ آتشین که تابی نهایت امتداد یافته است! - او در سه گام تن و دردمندی، وزلالی و ریسمان بی انتها شدن سه پرش داشته و به مقصد و مقصود رسیده است («خام بدم، پخته شدم ، سوختم»؟) این استحالۀ او است، و آنچه موجب استحاله می شود همان «آواز» است. اما رها شدن از تن به آن معنا نیست که «ناصری» هم، با تن خویش ، با «او» به

«رسمان بی انتهای سرخ» پیوسته است، یافی المثل روح او از قالب تن جدا شده و به آسمان رفته است. نه ! ناصری از مردم ناصریه است که گوشت و پوستی و رگی به دنبال دارد که از عنوان شعر چنین برمی آید . او در بخش اول شعر به جاودانگی می رسد، اما کالبد او، کمابیش جهان بیرون او، دستمایه دو بخش دیگر شعر است. شعر در بخش دوم و سوم از لامکانی و مقام بیزمانی - که زلالی جان او است - به زمان و مکان ، یعنی به جهان بیرون باز می گردد. نباید چنین پنداشت که پس این تعالی در خیال یا در ذهن صورت گرفته است. نه ! این همه پرواز جان علوی او است . از دست دادن و رها شدن از هستی مادی یا جسمیت است، و پیوستن به زلالی و بی انتهای ، و نیستی ، در این معنا. اما ناصری تنی دارد و گوشت و خونی . موجودی خیالی یا ملکوتی یا روح محض و مانند این ها نیست . انسان است حامل باری گران و در میان مردمی می رود که به «صنعت غوغا» و «تماشائیان» وصف شده اند . بیرون از جان او جهانی هست، آسمانی دارد و زمینی با تماشائیش ، و خاک پسته‌ئی با سوگوارانش ، که گواه مرگ در بخش های دوم و سوم شعر به این ناصری پرداخته می شود. این تهایسز میان «او» و «ناصری» پذیرفتن «دوئی» نیست.

□

قسمت دوم :

[۶] از صف غوغای تماشائیان

العاذر

گام زنان راه خود گرفت
دست‌ها

در پس پشت

به هم در افکنده ،

و جانش را از آزار گران دینی گزنده
آزاد یافت:

« مگر خود نمی خواست ، ورنه می توانست ! »

جهان بیرون از او - که به شکل چند برگردان تجسم می‌یابد - نقشی در بخش اول شعر ندارد، حتی از آن برگردانی که وارد جریان اصل شعر شده چنان سخن می‌رود که گوئی وارد جهان دیگر شده است. اما در بخش دوم شعر، او جهان بازگشته است اما هنوز از خلسه و جذبه سیر خویش به تمامی بیرون نیامده راه انداخته‌اند. از این رو آنان به «صف غوغا» وصف شده‌اند، که چیزی جز همان غوغا، جز مشتی ذهن‌های گشاده نیستند. چه دورند از آن «آواز»! او به جهان بازگشته است اما هنوز از خلسه و جذبه سیر خویش به تمامی بیرون نیامده است. قوی به آسمان پریده را از خاک‌واز این خاکدان غوغائی مبهم به گویش می‌آید و پس.

از این «صف غوغا» یکی، که همان العازر باشد (که بنا بر انجیل مرده‌ئی بود که از دم مسیحائی عیسی به زندگی بازگشت) جدا می‌شود، نه آن که به سوی او بیاید، بلکه او پشت می‌کند و می‌رود: بی‌خیال و فارغ، نفسی به راحتی کشیده، بی‌اعتنا، شانه‌ئی انداخته، سخن می‌گوید که «- مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!»، که خود کرده را تدبیر نیست؟ این «مگر» هم «شاید» است هم «آیا»، آن «ورنه» هم شرط است. گوئی خود العازر هم به آنچه می‌گوید یقین ندارد؛ با اینهمه پیش خود او رها می‌کند، گویا دیگر خیالش راحت شده است. نمی‌گوید شاید نمی‌تواند، بلکه می‌گوید نمی‌خواهد. در واقع این سخن العازر وصف خود او است و درباره خود او صادق‌تر است تا درباره «ناصری». او می‌پندارد که با این سخن جانش را از آزار دینی گزنده آزاد می‌کند. اما با آن نشتر به جان خویش زده است، دینش را به گرانی تمام زمان‌ها بدل کرده است. «او» جانی دردمند داشت، اما به زلالی رسید. العازر جانی داشت که آزار دینی گزنده بر آن سنگینی می‌کرد، اما با این سخن بیش از پیش گرانی و گزندگی آزار را تشدید کرده است. بینوا العازر، که مرده همیشه است!

[۷] آسمان کوتاه

به سنگینی

بر آواز روی درخاموشی رحم

فروافتاد،

جهان درونی «او» — که «آواز رحم» اشاره بدان است — و جهان بیرون از او به گونه‌ئی بسیار هنرمندانه اینجا در کنار همند، بی‌آن که یگانه باشند، یا از يك ذات باشند. گوئی پیدرنك بر اثر سخن العازر است که «آسمان کوتاه» فرو می‌افتد. آیا به راستی آن «آواز رحم» روی درخاموشی دارد؟ آیا روی در خاموشی داشتن به معنای از بین رفتن است، یا دور و دورتر شدن؟ آسمانی که به سنگینی فروافتد بیشك صدائی دارد، آوازی است که بر آوازی فرو می‌افتد، اما چرا در شعر به گوش نمی‌رسد؟ گوئی آسمان در خلا فرو می‌افتد.

در این بخش از شعر «آواز روی در خاموشی رحم» به گوش می‌رسد که دور می‌شود. گوئی کسی که به آن «آواز» گوش فرا می‌داده دیگر هیچ صدائی نمی‌شود، با آن «آواز» رفته است زیرا که دیگر هیچ سخنی از او نیست. خاکپشته‌ئی مانده است با سوگوارانی چند، با ماه و خورشید درهم شده‌شان:

[۸] سوگواران

به خاکپشته بر شدند

و خورشید و ماه

به هم

برآمد.

«به هم برآمدن» را «تنگدل شدن»، اندوهگین گشتن، غضبناك شدن» معنی کرده‌اند (فرهنگ معین) یا «پیوستن دو چیز، سربه هم آوردن» (فرهنگ معین)، آیا به معنی با هم برآمدن، یعنی طلوع کردن است؟ من فکر می‌کنم که «درهم شدن» و منقلب شدن است. این دو سربه هم می‌آورند، درهم می‌شوند، و فرو می‌پاشند، و هرگونه نوری از جهان رخت می‌بندد، سیاهی و ظلمت بر همه جا گسترده می‌شود: نکته ظریف آن است که پس از سنگین‌فروود آمدن آسمان کوتاه بر آواز روی در خاموشی رحم، خورشید و ماه به هم بر نیامده‌اند گوئی چون سوگواران به خاکپشته بر شدند چنین شده است. گوئی سیاهی سوگواران و پستی خاکپشته و غمناک و مویه آنان است که خورشید و

ماه را درهم و تیره و آشفته کرده است . آسمان کوتاه ، که دلگیر و ابرناک و تیره است و ماه و خورشیدی ندارد ، گوئی با سیاهی سوگواران و اندوهناکی غمناکه آنان همساز است ، گوئی خورشید و ماه این سوگواران است که بر خاکپشته فرود آمده است . چه جهان تیره و سنگین و دلگیر و نفس گیر و پرمویه و بی آسمان و بی خورشید و ماه و آشفته‌ئی ! چه خاکپشته پلشتی است این جهان سوگواران بی نور ، بی هوا ، بی شادی ، بی بلندی ! و این جهان « تماشاگران » و « سوگواران » است ، نه جهانی که « ریسمان بی انتهای سرخ » در آن می‌گذرد .

۲ نگرستن

گمان می‌کنید که به پایان گفتارمان رسیده‌ایم ؟ نه ! باردیگر به شعر باز می‌گردیم .

خواندیم ، که شعر با آواز آغاز می‌شود ، و در بند دوم همین آواز رشته‌ئی آتشین می‌رسد که سرانجام به « ریسمان به ، انتهای سرخ » بدل می‌شود ، و همین آواز است که در پایان شعر همچون « آواز روی درخاموشی رحم » دور می‌شود . شعر با آواز آغاز می‌شود و با آن پایان می‌یابد .

قسمت اول با عبارت « با آوازی یکدست » آغاز می‌شود که ظاهراً صدای خرت‌خرت چیزی آغاز شود ؟ چه گونه ممکن است که آغاز شعری چنین است که در گوش او « آواز » است ؟ چه گونه می‌شود که شعری با صدای خرت‌خرت چیزی آغاز می‌شود ؟ چه گونه ممکن است که آغاز شعری چنین بدآهنگ و گوش‌خراش باشد ؟ صدای خرت‌خرت چه گونه می‌تواند تعالی بخشی باشد ؟ وانگهی چرا در آغاز شعر ، به زبان تصویرگران بگوئیم ، آواز در متن آمده است و او (به شکل ش) در پس زمینه و خط سنگین و مرتعش در پیش زمینه خرت‌خرتی یکنواخت و دنباله چوبین باری و خطی برخاک ؟ چه گونه ممکن است شعری بایک چنین تراش الماسگون و ایجاز پر اعجازش با خرت‌خرتی یکنواخت (و کسالت آواز ؟) آغاز شود ؟ نه ! خرت‌خرت یکنواخت الدیشه بیهوده‌ئی است . « آواز یکدست » بشنویم . آوازی یکدست ، یعنی آوازی ناب و همساز ، بی نقص و ناگسته . آری ! شعر با آوازی نوازشگونه آغاز می‌شود . چه

لازم بود که «یکدست»، اگر به معنای «یکنواخت» می بود چنین به تأکید بیاید و بلافاصله تکرار شود؟ آیا این آواز، موسیقی ناب و یکدستی نیست که در جهان («برخاک») طنین افکنده است؟ مگر آواز از برخورد «بار» برخاک برنخاسته است؟ اگر «یکدست» همان «یکنواخت» می بود آیا با «مرتعش» هماهنگ بود؟ اینجا ارتعاش به هم زننده یکدستی است. «آوازیكدست» همان خرت خرت یکنواخت نیست. بار چیست؟ آیا این بار (بنابر شعر) جز بار رنج و درد و تنهایی... است؟ و آیا این خاک جز جهان است؟ واقعی ترین و ملموس ترین شکل بیان درد و رنج و تنهایی که او می کشد جز بار می تواند بود؟ و ملموس ترین و عینی ترین شکل بیان جهان، جز خاک، و زمان جز امتداد خطی سنگین و مرتعش؟ آیا «در قفایش...» جز «پس از او» معنای دیگری دارد؟ آیا آن آواز، طنین آواز آن بار پس از او در جهان نیست؟ این شعر درباره او، خواه ناصری باشد و خواه دیگری، نیست. این شعر، نه شعر که موسیقی است. این تجربه نخستین شعر ایرانی است، یعنی موسیقی ثی که به جای آن که به زبان نت بیان شده باشد به زبان شعر بیان شده است. (این حرف مرا نباید با موسیقی کلام و وزن و آهنگ و مانند این ها اشتباه کرد). واژه آواز از یکسو، و شکل یا طرح یا بافت سه قسمتی شعر با ویژگی های آن، و وقوف به احوال شاعر درباره آگاهی به موسیقی - که مرادم خصوصاً موسیقی کلاسیک اروپائی است - از سوی دیگر این باور را تأیید می کند.

«مرگ ناصری» گوئی آوازیكدست و ناب و همساز (همسرایانی؟) است که چون اندکی از اجرای آن بگذرد چون خطی سنگین و مرتعش شنیده می شود. آوازی ناب و مجرد، سنگین و مرتعش، بی نقص و یکدست. مرتعش از هذیان درد، و زلال از رحم، و بلند از غرور جان. صفت «یکدست» به این معنی است و آن را از دیدگاه موسیقی باید فهمید نه صوت تنها. دو صفت «سنگین و مرتعش» صفات موسیقی (= آواز) است، یعنی از استمرار موسیقی (= آواز) است که خطی سنگین و مرتعش پدید می آید. «مرگ ناصری» موسیقی ثی است که به گوش دل می شنویم و تصویری است از آن در جان، نه تصویری پیش چشمان ما. آواز است و او، او است و آواز. او همان آواز سنگین و مرتعشی است که در جان بلند او می گذرد. هستی او همان آواز است. چنین می نماید که این آواز از قفای او به گوش می رسد. اما او شنونده آوازی است که در جان او می گذرد.

در بند دوم او خود همان آواز است . آواز و رشته آتشین و آتش هذیان درد با هم عجین می شوند . او و آواز و درد در هم می آمیزند، رشته می شوند، در هم سرشته می شوند، پس آنگاه (در بند سوم) او درد خویش را می نهد . کشفی می کند (« از رحمی که در جان خویش یافت، ... ») و از این کشف، « بار » خویش فرو می نهد، رها و سبک می شود .

آری ، شعر سه بخش دارد، چون سه « موومان » از یک اثر موسیقی کلاسیک که موضوع ظاهری آن « مرگ ناصری » است و حقیقت آن « زلالی جان » است . شگفتا ! عرفان ایرانی در اینجا به گونه‌ئی عمیق تجلی می یابد . موومان اول خود به چهار قسمت یا چهار بند کوتاه و به هم پیوسته تقسیم می شود . بند اول از موومان اول با « آوازی یکدست / یکدست » آغاز می شود (مانند، مثلا، شروع میسائولمنیس بتهوون) و از همان آغاز سنگین و مرتعش است و اثری چون خطی برخاک برجای می گذارد، این آواز از همان آغاز نقش خویش را برجای می گذارد . در اینجا ضربه‌ئی به گونه‌ئی نابهنگام ، و ریشخند آمیز و بیرون از حال و هوا و یکدستی آواز به گوش می رسد (برگردان اول . این موسیقی می تواند با آواز همسرایانی همراه باشد ، و این برگردان هم می تواند صدای « تنور » می باشد که هماهنگ با ضربه‌ئی سنگین در میان کربه گوش می رسد) . در بند دوم، پس از آن ضربه برگردان ، تم نخستین بسط می یابد و در این مقام دو تیر و در کشاکشند، که « آواز دراز دنباله بار » است و « هذیان درد » (مانند تمام آثار موسیقی کلاسیک ، دومایه، دوئیرو ...) این دو در طول قسمت اول (و پایان قسمت سوم) با هم گاهی در کشاکش و سپس در هم سازیند، و با اینهمه رشته‌ئی می ریسند که پر شور و آتشین است (راستی از هر تمپوئی ، چون لنتو، اندانته، آدازیو و مانند این ها، که دل تان خواست می توانید بند اول را به آن بنامید، و بند دوم را با مصطلحاتی چون الگرتو ، الگرو ...) . پایان بند دوم برگردانی است که با آهنگی خشیاکین بیان می شود . ریشخند برگردان اول به خشم برگردان بند دوم بدل می شود . اما باز « یکدستی » آواز به هم نمی خورد . گوئی او « از گمان و از یقین بالاتر » است .

بند سوم از موومان اول، پس از برگردان دوم که ناصری را به شتافتن واد می دارد، ملایم ترین و باشکوه ترین و بسیط ترین بخش این موسیقی است و این

موومان به اوج خود می‌رسد. در این بند، موسیقی به تمامی، نه در جهان که در عالم جان می‌گذرد. (لطافت «مرگ قو» ی سن سانس را به یاد نمی‌آورد؟) او در خویش فرو می‌رود، در جان خود کشفی شکفت می‌کند، چیزی می‌یابد که او را از همه چیز می‌رهاند و آزاد می‌کند، سبک می‌شود. موسیقی در اینجا لطافت خاصی می‌یابد و رحم و عطوفتی را همگام با سبکبالی و دلشادی بیان می‌کند («از رحمی که در جان خویش یافت / سبک شد...») از «هذیان درد» آزاد می‌شود، دیگر آتشی جانش را نمی‌سوزاند. سبک، سبکبال (چونان قوئی) دلشان، گردن افراخته (مغرور)، و زلال است، و خنکای آن، آتش درونش را فرو نشانده است. او سراسر پاکی، سبکبالی، گردن افراختگی، دلشادی، زلالی و خنکا است. از «خاک» رها شده، از زمان و مکان بیرون است (این بند از شعر نه زمان دارد و نه مکان)؛ مجرد، ناب، نیالوده، و زلال است. این کشف و شهود او است. («در زلالی خویشتن نگریست»)؛ جانی است پراز مهر پیکران، سرشار از سربلندی و بلندی، پاکی و زلالی. «قو» شده است؛ نه او خود «قو» است. نادلبسته، شفاف و زلال؛ نه او خود زلالی است. او همان زلالی جان بلند خویش است. بی‌کالبد، سبک و مجرد (همان حالتی است که در شعر «در لحظه» - در کتاب ترانه‌های کوچک غربت - معلق و بی‌انتها نامیده شده است). جان است او. تمامی جهان است او، و او باز زلالی خویش در همه چیز، در تمامی هستی، رام یافته است، و همه چیز در او. سبکبار، بی‌دغدغه، دلا سوده و خوشدل. قوئی به نیروانه رسیده (بودا می‌گوید: رهرو صافی به قوئی ماند که دریاچه‌اش را رها کرده باشد. دمه‌پنده، شعر ۹۱). قواست و بیرنگی و زلالی. این پرواز بربال آن آواز است، و قو در هوای زلالی خویشتن پران است. این جاودانگی اوست، بی‌زمانی قو است. در سموات جان می‌گذرد.

اما، او جسمی داشت و باری، و برخاک می‌گشت. در جان، مجرد است و در تن، نامجرد. تن از خاک است و پابسته خاک. آن اوج در عالم جان علوی است، اما تن نیز انکار نمی‌شود. چرا که ضربه‌های برگردان از ریشخند به خشم و از خشم به خشونت رسیده است. (ضربه‌ئی بسیار سنگین و بسیار نامتناسب با حال و هوای پرواز قو به گوش می‌رسد: «تازیانه‌اش بزنیدا») و «رشته چرمباف» فرود می‌آید. اما او با این ضربه هراس‌انگیز از سیر در عوالم جان باز نمی‌ماند. او قو و تازیانه (رشته چرمباف) یگانه و «ریسمان بی‌انتها» اند. این ضربه ستر

وقفه‌ئی در آن رشته به بی نهایت رسیده، در آن «ریسمان بی‌انتها»، دیگر چیزی نیست، اما آیا موسیقی با این ضربه هولناک از سیر خویش فرومی‌افتد؟ نه! همچنان در جاودانگی سیر می‌کند. دیگر اوئی و قوئی در میانه نیست، جمله یکتا است و «ریسمان بی‌انتهای سرخ» است که همچنان در ابدیت استمرار می‌یابد. همه چیز در مطلق و در جاودانگی محو شده است. ضربه چهارم به گوش می‌رسد. گوئی ضربه پیهوده‌ئی است. باز ناصری را به شتافتن وا می‌دارند. اما اینجا دیگر نه مقام «ناصری» که مقام هیچ کس نیست. اینجا یزمانی و خلسه‌ئی بی‌بازگشت است؛ همه است؛ جان، جان است، مجرد و بی‌انتها، «معلق و بی‌انتها».

این پایان موومان اول است.



بخش دوم شعر، موومان دوم این موسیقی است که به نوعی دانس ماکابر (Danse Macabre) می‌ماند. به نظر می‌رسد که این بخش پیش از این شروع شده است. برگردان‌های قسمت اول در بخش دوم، یا در موومان دوم مجال ظهور می‌یابد. آن ریشخند و خشم و خشونت اکنون در «صف غوغای تماشاگران» به اوج می‌رسد. این «صف غوغا» به هیاهوی اسکلت‌ها و رقص مردگان در اگورستان می‌ماند که در این گونه آثار موسیقی (ماکابر) به گوش می‌رسد. «تماشاگران» دیده نمی‌شوند، فقط شنیده می‌شوند، آن‌ها هستی ندارند، بلکه «صف غوغا» هستند. جز این دیگر موجودیتی ندارند. جان او که به ابدیت پیوسته است بی‌بازگشت است، اما جسم او اکنون اندک دانستگی‌ئی به پیرامونش دارد. همچنان که می‌رود غوغای آن‌ها را می‌شنود. در اینجا گوئی «صف غوغا» در حاشیه قرار می‌گیرد و یکی از آن میان برجستگی می‌یابد و کم‌کم محو می‌شود («گام زنان راه خود گرفت / دست‌ها / در پس پشت / به هم درافکنده...»). او مرده از گور بربرخاسته‌ئی است (الغازر) که خود نه حضور حیات یا زندگان، که نشانه مرگ متحرك است. الغازر در قطب مخالف او قرار دارد، آنچه او هست، الغازر نیست. در اینجا موسیقی لحنی و رنگی دیگر گونه دارد. در اینجا دیگر از آن همه لطافت موومان اول نشانی نیست. میان این دو موومان هیچ شباهتی نیست، همچنان که میان عوالم او و عوالم

الغازر همانندی نیست. او دلشاد و فارغبال و سبکیال، پرغروز و زلال و سرشار از رحم است. الغازر بیخیال و بیدرد است («گام زنان...» / دست‌ها / در پس پشت / به هم درافکنده / و جانشر را از آزارگران دینی گزنده / آزاد یافت). میان عوالم این دو تضادی و فاصله‌ئی عظیم هست. الغازر هیچ است. نمادی از آن «صف غوغا» است، نماد ناخوش آوازی است؛ زنده است، اما بی‌هیچ هویت معنوی. او نیز هیچ است، چون همه است. الغازر پروسبک است، واوتهی و سبکیال. الغازر از آزارگران جان خویش پراست، و او از هر آلودگی‌تهی، زلال. الغازر خلاصی خود را، که به پاوه آزادی می‌پندارد، در فریفتن خود می‌جوید و رهائی خود را در دور شدن از او، در بریدن و گسستن از او می‌بیند. اما به وهنی پست و داغ ننگ‌ابدی گرفتار می‌آید: «— مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!» این سخن نه وصف ناصری که وصف او است. او «از رحمی که در جان خویش یافت / سبک شد...» و الغازر گونه‌ئی سنگدلی — که گذاشتن و رفتن، توانستن و نخواستن و نکوشیدن و «گوش فراندادن» باشد — در خود می‌یابد. او به زلالی رسیده است و الغازر به سیاهی، سیه‌روئی و سیه‌جانی. الغازر به زیر بارننگی تن در می‌دهد که آن را آزادی‌جان خویش از آزارگران دینی گزنده می‌پندارد. او قوئی سبکیال و زلال است و الغازر ناچیزی از «صف غوغا»، تماشایی باداغ ننگی بر پیشانی. او آواز بشارت رحم بود، و این غوغای سنگدلی و ناتوانی و پستی و زبونی. موومان دوم، یا موسیقی ماکابر، با ضربه‌ئی هولناک که همان سخن الغازر باشد پایان می‌یابد. الغازر دیگر همیشه مرده است.



قسمت سوم، موومان سوم این موسیقی است. نخست موسیقی ملایم و گوشنوازی به گوش می‌رسد، که سرشار از عطوفت است و از نرمی و لطافت خاصی برخوردار است. این آواز رحم است که آرام آرام روی درخاموشی دارد. سپس ضربه سنگین و هول‌انگیزی نواخته می‌شود که آن آواز رحم را در خود محوم می‌کند. این «آسمان کوتاه» است که به سنگینی بر آواز رحم فرو می‌افتد. آنگاه غمناله‌ئی به گونه موسیقی غمگینی نواخته می‌شود که بارنگ سیاه سوگواران

و پستی خاکپشته همساز است . آهنگی بی‌شادی ، بی‌نور، بی‌بلندی ، بی‌آسمان،
دلگیر ، بی‌خورشید و ماه ، درهم شده . موسیقی با دو ضربهٔ بهم/برآمد
پایان می‌یابد.

آوازی که در چهار بند موومان اول به اوج رسیده بودو به بی‌انتتهائی
پیوسته بود، در موومان سوم، بسیار دور ، گوئی در جهانی دیگر ؛ به گوش می‌رسد و
ضربه‌هائی چون فروریختن آسمان آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

بررسی زیبایی شناسی بورژوازی

زیبایی چیست؟

نوشته : کریستوفر کادول

ترجمه نجف دریا بندری

زیبایی چیست؟ آیا اصلاً در این موضوع می‌توان بحث کرد؟ آیا می‌توان آن را به نحوی تعریف کرد که شالوده‌ای برای زیبایی شناسی باشد؟ آیا زیبایی فراورده هنر است؟ یا فراورده طبیعت؟

تعریف کردن یعنی تجدید کردن، مشخص کردن مرزهای آن چیزی که تعریف می‌شود. پس زیبایی برحسب هر آنچه نازیبا است تعریف می‌شود. این نازیبایی بر زیبایی محیط است، آن را تجدید و تعریف می‌کند. اما زیبایی در مقابل نازیبایی نیست، مقابل زیبایی زشتی است. با این حال نفس شناسایی زشتی حاکی از يك قوه (فاکولته)^۱ زیبایی شناختی است، و حاکی از قریحه‌ای که هم در برابر زیبایی و هم در برابر زشتی واکنش نشان می‌دهد؛ و نمی‌توان گفت که کجا این یکی به پایان می‌رسد و آن دیگری آغاز می‌شود. خود زشتی يك ارزش زیبایی شناختی است: آدم‌های بدکاره داستان، پیکره‌های گریه و مضحك و موحش... همه با زیبایی تداخل دارند، آن را پدید می‌آورند و تغذیه می‌کنند، همه در يك جهان زاندگی می‌کنند. هیچ‌جا نمی‌توانیم خط مشخصی بکشیم و بگوئیم که این سوی خط، زیبایی است و آن سوی زشتی. تمامی تجربه انسانی، هم‌فنا و پیچیدگی آن اشکال هنری که افسان تراشیده و کشیده،

نوشته است، همه هیاکل گوناگون جانوران زنده و صحنه‌های متبوع طبیعت این دویارگی ساده را نفی می‌کنند، همه يك جهان را تشکیل می‌دهند، هر چند این جهان حاوی اضداد است، و بنابراین نیروهای پدیدآورنده آن‌ها بی‌گمان از مرتبه پائین‌تری سرچشمه می‌گیرند. زیبایی و زشتی، شریف و وضع، والا و پست، همه این مفاهیم متضاد وقتی که به نحو زیبایی شناختی به کار می‌روند، یکدیگر را دربردارند و تعیین آن‌ها باید از روی کیفیت‌هایی صورت گیرد جز کیفیت‌هایی که خود از آن برمی‌خیزند.

ما در برابر همه چیزهای زیبا دقیقاً يك جور واکنش نشان نمی‌دهیم کیفیت‌های خاص هرچیزی به عاطفه رنگ خاص و یگانه‌ای می‌زنند. اگرچنین نبود، يك چیز زیبا برای ما کافی می‌بود؛ يك گلدان یا تابلو نقاشی یا کوه همیشه برای انگیزش عواطف ما کفایت می‌کرد. اما چنین نیست. در عین حال، مسلم است که در همه پاسخ‌های ما باید شباهتی وجود داشته باشد، چون که ماهمه آن‌ها را زیر يك عنوان «زیبایی‌شناسی» قرار می‌دهیم.

جالب‌تر از این تغییری است که در دوره‌های مختلف در پاسخ‌های ما در برابر چیزهای زیبا روی می‌دهد. هیچ عصری با زیبایی‌های دوران گذشته اکاملاً ارضاء نمی‌شود، بلکه چیزهای تازه پدید می‌آورد که با مقیاس‌های ذوق زمانه می‌خواند و با آن سنت‌های زیبایی که به ارث برده کاملاً متفاوت است. اما این دید نوین از دید کهن خالی نیست. اشیای کهن همچنان زیبایی‌نمایند، ولی کیفیت‌های آن‌ها اکنون از پشت نوعی مه به چشم می‌رسد، یا از دید گاه‌بلندی که با گذشت زمان حاصل شده است و در نتیجه رنگ و روی اشیاء تغییر می‌کند. زیبایی کهن در زیبایی نوین جمع شده است و آن عصری که کمتر می‌تواند با زیبایی‌های گذشته بسازد، و آنچه را که به چشم خودش زیبا است، بسیار متفاوت و بسیار انقلابی و بسیار سرکش می‌آفریند، چنین عصری همان است که به نظر ما بیشتر دارای زیبایی جلوه می‌کند. ما برای آثار هنری انقلابی و ناراضی دوره رونسانس ارزش قائلیم اما در آثار مقلدان هنریونان باستان یا «صورت پرستان» («فورمالیست‌ها») خسته که اشیای زیبای زمان‌های گذشته را ماشین‌وار تکرار می‌کنند، هیچ ارزشی نمی‌بینیم.

انسان در این دوران کما پیش همان انسانی که بوده است باقی می‌ماند،

اما تغییرات نقاشی و پیکره‌سازی و شعر و معماری او نشان می‌دهد که در هیچ مرحله‌ای تصور او از زیبایی ثابت نیست بلکه مدام گسترش می‌یابد و مفاهیم پیش را طرد می‌کند. همه محتویات ربیع مسکون، حتی محتویات کل عالم معلوم، در این پرتوافکنی غریب شرکت دارند. سرزمین‌های غنی امریکا، ژرفای بلورین دریاها، قلعه ابرها، پرندگان و حشرات ناشناس، جنگل‌ها و مرداب‌ها. قطب‌های خاموش و استوای تپنده، در نظر هرسل از آدمیان يك کیفیت زیبایی شناختی تازه پیدا می‌کنند و به صورت اجزای طبیعتی درمی‌آیند که پیش از آن در خواب انسان هم ظاهر نشده است.

بدر نظر گرفتن این معنی، تعریف «زیبایی» را آغاز می‌کنیم. يك فرد انسانی به شیئی نگاه می‌کند و آن را زیبا می‌نامد. این رابطه‌ای است که میان این فرد انسانی و شاید هزاران شیء ممکن است تکرار شود. این رابطه چه چیزی در بر دارد در این رابطه ذهن و عین «زیبایی» چیست؟

این نه در يك رابطه، بلکه در همه روابطی که انسان می‌گوید «این زیبا است» وجود دارد. بنا بر این چیزی است مشترك میان همه اشیا زیبا و همه افراد انسانی که يك شیء را زیبا می‌بینند.

ساده‌ترین پاسخ این است که بگوئیم: خود آن فرد انسانی است که در میان همه اشیا مشترك است، و لذا زیبایی «در» خود انسان است زیبایی حالتی از انسان است. به نظر بعضی از زیبایی‌شناسان این راه حل بسیار ساده مسأله چنان بدیهی می‌نماید که هیچ حوصله شنیدن سخن دیگران را ندارند. این راه حلی است که آی. ای. ریچاردز و بی. کی. آکدان^۱ پیشنهاد می‌کنند:

«زیبایی مربوط به اشیا است که احساس عام^۲ پدید می‌آورند. بنابراین وجه مشترك این روابط که در تحت آنها انسان می‌گوید «این زیبا است»، «احساس عام» او است اگر در همه روابطی که يك فرد انسانی شیئی را زیبا می‌بیند چیز همانندی را جست و جو کنیم، به يك چنین وجه مشتركی می‌رسیم، پس تعریف زیبایی معلوم شد. زیبایی عبارت است از «احساس عام».

I.A. Richards C.K. Ogden; The Meaning of Meaning — ۱

Caenes Thesisia — ۲

«احساس عام» اطلاق وسیعی دارد، و در واقع تمامی تأثرات عصبی را که پدید آورنده احساس باشند شامل می شود. غالباً عصب شناسان («نورولوگ ها») این فراگرد را به این صورت تصور می کنند که انگیزه های پخته های دریافت کننده تأثرات - مخصوصاً انگیزه های مغزی - از طریق فعالیت Thalamic باعث پدید آمدن حالت هایی در میدان آگاهی موسوم به «احساس» می شوند. روشن است که هر چند عواطف زیبایی شناختی به این معنی در ذیل «احساس عام» قرار می گیرند چون که جنبه هیجانی دارند، اما همه تأثرات احساس عام تأثرات مربوط به اشیای زیبا نیستند. اگر چنین می بود، می بایست بگوئیم که هر نوع احساس لذت و غیر لذت مربوط به اشیای زیبا است. بنابراین، تعریف ریچاردز و آگدن نارسا است. يك كتلت خوك بريان ممكن است «احساس عام» قوی در ما پدید آورد، اما زیبا - یازشت - نیست. كتلت، به عنوان يك شیء زیبایی شناختی، خنثی است.

پس این دو نویسنده چرا به این تعریف رسیده اند؟ این تعریف در واقع از آن تعریف های نمونه وار بورژوایی است: زیبایی حالتی از انسان بورژوا است. این بی شباهت به بسیاری قضایای بورژوایی دیگر نیست که از انحطاط فلسفه بورژوایی پس از هگل برخاسته اند و پوزیتیویسم نماینده آن است. به همین ترتیب برای بورژوا «حقیقت» عبارت است از يك شیوة اقتصادی در توصیف پدیده ها، علیت یعنی نحوه اندیشیدن مساعد حال بورژوا در باره پدیده ها. و هکذا. این فراورده يك فلسفه «خسته» است.

تعریف زیبایی به عنوان «احساس عام» فراورده نهایی ماتریالیسم مکانیکی است. فراورده فلسفه ای است که محیط را به عنوان «همه آنچه که بورژوائیست» تعریف می کند، در حالی که خود بورژوا فارغ و آزاد کنار آن ایستاده است. بدین ترتیب جهان از همه ارزش های ناشی از رابطه بورژوا و محیط خالی می شود، زیرا که همه این ارزش ها، چون بورژوا را در بردارند، از محیط انتزاع می شوند، و گرنه بورژوا را به محیط اش وابسته می سازند.

يك چنین محیط خالی از ارزشی در نهایت هیچ چیز شناخت پذیری دربر ندارد، و لذا اصلاً هیچ چیزی دربر ندارد، اما آن روزی که این نکته کشف می شود فرهنگ بورژوایی در چنان مرحله ای از تجزیه است که برایش هیچ

فرقی نمی‌کند که جهان يك جهان واقعی و رنگین و معین باشد یا بازی دیوانه‌وار معادلات.

(۱) اگر از يك طرف محیط از همه ارزش‌های خالی می‌شود، از طرف دیگر این گونه ارزش‌ها را به خود بورژوا نسبت می‌دهند. این ارزش‌ها متعلق به او هستند. زیبایی در او است. اما به زودی معلوم می‌شود که این نسبت به هیچ‌روی باعث افزایش ارزش‌ها نمی‌شود.

زیرا که مگر به نظر ماتریالیست‌های مکانیکی خود بورژوا چیست؟ يك بدن، گروهی از الکترون‌هاست، مجموعه‌ای است از خون و استخوان و پاخته‌های عصبی تابع قوانین فیزیولوژیک، بازتاب‌های مشروط، «غریزه‌ها»، پس زیبایی و همه ارزش‌های مانند آن چیزی جز فعالیت فیزیولوژیک نیستند. این نوع فیلسوف بورژوا پس از آن که محیط را به ملکول‌ها و اتم‌ها، و سرانجام به بردارها، تجزیه کرد و همه ارزش‌ها را به بورژوا انتقال داد، آن وقت کار خود را روی خود بورژوا آغاز می‌کند. خود بورژوا هم برای بورژوای دیگر محیط است؛ او هم ماده است؛ بنابراین همه ارزش‌هایی که از محیط انتزاع شده و در وجود او انباشته شده بود حالا به سرعت به اعمال فیزیولوژیک و پدیده‌های بیوشیمیایی و الکترونی تجزیه می‌شوند یعنی چیزی جز يك مشت بردار نیستند.

این است کابوس بورژوا درباره گیتی در چنگال جبر مقدری که خود بورژوا را هم دور می‌گیرد، و از وحشت این کابوس بود که فیلسوف بورژوا به ایده آلیسم مطلق پناه برد.

(۲) اگر از آن سرقضیه شروع کنیم، یعنی ذهن را مقدم بگیریم، همه کیفیت‌هایی که جزو محیط هستند از ذهن جدا می‌شوند. این برداشت را اگر در مورد روابط اشیای زیبا به کار ببریم، به این معنی خواهد بود که جنبه‌های منحصر به فرد اشیای زیبا، که ناشی از تفاوت‌های میان آن‌ها است، باید از این روابط انتزاع شوند تا آن‌گاه بتوانیم ماهیت زیبایی را کشف کنیم.

چشم سیال‌گوزن، حجم جامد کوه، سردی کوه یخ، کیفیت‌هایی هستند نه مربوط به ذهن بلکه خاص اشیایی که ذهن بر آن‌ها قرار می‌گیرد، همه این‌ها را باید انتزاع کرد، و سرانجام پس از حذف فردیت‌های محیط از زیبایی،

چنان که در روابط زیبا متمکن است، ما می‌ماییم و زیبایی مطلق، مثال یا مفهوم زیبایی، که امری است یکدست و عاری از جنبه‌های فردی، ولذا امری است کاملاً ذهنی.

اما اشیای زیبا نسل به نسل فرق می‌کنند، و به نظر می‌آید پیش از آن که انسان به وجود آید وجود داشته‌اند. بنابر این «زیبائی» مستقل از مغز وجود دارد. پس به مفهوم مطلق زیبایی می‌رسیم که وجود مستقل از مغز انسان‌هاست. این همان زیبایی است که «زیبایی‌شناسان» از آن بحث می‌کنند، و چیزی جز يك «مفهوم» نیست، چیزی است بی‌رنگ، مانند شبحی است سفیدپوش که پابره‌نه گرد جهان می‌گردد. چنین مفهومی ماهیت انگلی دارد، زیرا که مانند زالو رنگ عاطفی را از اشیای زیبا می‌مکد، و با این حال آن اشیاء درست از آنچه مایهٔ خشنودی ما است خالی می‌کند. یعنی از خود بودن و فرد بودنشان؛ این یعنی مرگ هنر، زیرا که قدرت هنرمند در آفرینش زیبایی تازه در آن بینشی نهفته است که او برای تشخیص تفاوت، تازگی و فردیت فطری و بی‌مانند اشیای زیبا دارد. این مفهوم برای دوستدار زیبایی نیز مرگ‌بار است، زیرا که او اشیای زیبا-گل‌نرگس، تابلو سزان - را برای خاطر خودشان دوست می‌دارد. نه برای این که «مثال زیبایی» در آنها متجلی است. بنابراین وقتی که به انتهای ایده‌آلیسم بورژوایی و ماتریالیسم مکانیکی بورژوایی در حوزه ارزش‌ها می‌رسیم، می‌بینیم که میان آنها چندان فرقی نیست - در هر دو فلسفه زیبایی تجزیه می‌شود و به صورت يك چیز همگن و خالی و مرده درمی‌آید - احساس عام یا مثال مطلق.

البته درست است که احساس عام در رابطهٔ زیبایی دخالت دارد، چنان که موج عصبی تفاوت بالقوه نیز در رابطهٔ ادراک دخالت دارد، این جنبهٔ داستان تا چه اندازه اعتبار دارد؟

اجازه بدهید چند کیفیت و ارزش کلی را بر حسب تصادف در نظر بگیریم:

شادی

افتخار

سرما

گرما

تجربه

ترس

زیبایی

لذت

همهٔ این‌ها را می‌توان هیجانی دانست: انسان احساس می‌کند شاد است، می‌ترسد،

درد می‌کشد، فلان چیز گرم است، فلان چیز زیبا است، ولی البته هر کدام از این احساس‌ها بر طرز پدید آمدن‌شان نماینده رابطه‌ای است میان انسان و محیط‌او. انسان بر اثر چیزی شاد می‌شود، از چیزی لذت می‌برد اما روشن است که کار برده‌های این مفاهیم برای انسان فرق می‌کند. شادی، ترس، درد، و گرما همه نتایج خلجیان‌های عصبی هستند، همه يك جنبه فیزیولوژیک مشترك دارند. ماشادی را در خودمان حس می‌کنیم، و این تکتۀ درمورد ترس و درد نیز صادق است، و حال آن‌که گرما و زیبایی را بیرون از خودمان حس کنیم یعنی درشیء خارجی. احساس‌مان نتیجه تجربه ما است. مفهوم شادی را در نظر بگیریم. تجربه به ما نشان می‌دهد که برخی اشیا در برخی موارد شادی را تداعی می‌کنند و در برخی موارد دیگر ناشادی را. می‌بینیم که دور شدن از آن اشیا به سوی اشیای دیگر لزوماً به معنای قطع شادی نیست. می‌بینیم که شادی در اوضاع بسیار متعددی از رابطه «من» با محیط باقی می‌ماند. شادی وجه مشترك این اوضاع است «من» نیز چنین است. محیط مشترك نیست بلکه در این اوضاع تفاوت می‌کند؛ پس ما شادی را واقع در «من» تشخیص می‌دهیم. بنابراین آدم شاد آدمی است که شادی را در خود دارد.

اما ترس، یا شادی، در عین حال که در تغییرات محیط نوعی همگونی از خودشان می‌دهند، نوعی ناهمگونی نیز نشان می‌دهند. در حقیقت ممکن است ببینیم که ترس یا شادی پس از پاره‌ای تغییرات محیط باقی می‌ماند، ولی ممکن است ببینیم که يك وضع خاص، مخصوصاً درمورد ترس، ناگهان و به شدت ثبات نفس «اگو» را به هم می‌زند و شادی یا مدل را به ترسی مبدل می‌کند. به این دلیل ما ترس و شادی را به شکل يك ترس و يك شادی خاص تصور می‌کنیم، که چیزی است غیر شخصی و مجزا، که نه در محیط جای دارد و نه در خود ما، بلکه ناگهان بر هر دو فرود می‌آید.

در درازا، واقع در خودمان تشخیص می‌دهیم، و با این حال آن را همچون چیزی بیگانه از خودمان که در وجود ما جایی باز کرده است احساس می‌کنیم. این تصور از این جالازم می‌آید که (اولاً) مافوراً بدن خود را از محیط کنار می‌کشیم؛ (و بنابر این درد چیزی است بیگانه از ما که محیط بر ما تحمیل کرده است)، و (ثانیاً) درد غالباً کاهش نمی‌یابد و پس از کنار کشیدن از محیط باز هم در بدن ما وجود دارد، مانند درد دندان یا درد ناشی از ضربه (بنابر این

درد در درون ما واقع است.)

گرما و سرما را ما کاملاً واقع در اشیا تشخیص می‌دهیم، زیرا تجربه به ما نشان داده است که حرکات بدن ما همیشه ما را از منشأ گرما یا سرما دور می‌کند. بنابراین گرما و سرما در خود ما نیستند. بلکه در محیط‌اند، در مجموعه روابط نفس و محیط، شادی ناپدید می‌شود، در حالی که محیط هنوز باقی است، اما گرما وقتی ناپدید می‌شود که محیط تغییر می‌کند. بنابراین همان‌طور که شادی در نفس واقع است گرما واقع در محیط است.

آخر این که زیبایی، مانند گرما و درد و ترس و شادی ولذت کاملاً واقع در محیط است شیء خارجی است که زیبا است: وقتی که ما يك شیء زیبا را می‌بینیم خودمان احساس زیبایی نمی‌کنیم.

به عبارت دیگر، تجربه انسان این است که زیبایی يك کیفیت عینی است نه تماماً عینی، زیرا که رابطه‌ای است میان ذهن و عین — اما عینی است، به همین نحو که گرما عینی است، زیبایی نیز مانند گرما در میدان آگاهی انسان پدیدار و ناپدید می‌شود، بر حسب این که انسان به شیء واقع در محیط نزدیک شود یا از آن دور شود، در حالی که در مدت این فراگرد «خودش» ثابت بماند.

وقتی که مردمان زیبایی را فارغ از زمان یا ابدی یا آسمانی می‌نامند همین را احساس کرده‌اند، اما قبلاً دیدیم که پذیرفتن این نکته، جدا کردن دوستدار زیبایی از اشیای زیبا، یعنی مبدل کردن زیبا به يك مفهوم یا مثال بی‌رنگ یا به يك خلجان فیزیولوژیک.

ما می‌بینیم که مردمان در همه اعصار درباره این که چه چیز سرد است و چه چیز گرم توافق دارند. به علاوه، می‌توانیم تفاوت‌های درجه حرارت را با تفاوت‌های حرکت ملکول‌ها مربوط کنیم، و نیز با حرارت خون انسان که بالای آن همه چیز «گرم» به نظر می‌آید و زیر آن «سرد»، از راه استنتاج ما به این عقیده می‌رسیم که آن حرکات ملکولی که نزد ما به معنای گرما است مدت‌ها پیش از انسان نیز وجود داشته است. این نکته به گرما يك وجود عینی مستقل از انسان می‌بخشد. گرما کم و بیش از اعصاب حاسه ما توصیف یا با سایر کیفیت‌ها (حرکت) مقایسه می‌شود.

اما نمی‌بینیم که مردمان بر سر این که چه چیز زیبا است در همه اعصار توافق

داشته باشند. برعکس، می بینیم که در هر عصری:

(الف) مردمان اشیای دیگری را به عنوان اشیای زیبا برمی گزینند، یا جنبه ها و جزئیات دیگری از اشیای پیشین را برمی گزینند و تحسین می کنند.
(ب) مردمان نه تنها اشیای دیگری را به عنوان اشیای زیبا (زیبایی در طبیعت) برمی گزینند، بلکه در هر عصری اشیای زیبای دیگری (زیبایی در هنر) می سازند.

(ج) ولی معمولاً اشیایی که نسل های پیشین یافته یا ساخته است، نزد نسل های بعدی نیز به عنوان اشیای زیبا پذیرفته می شود، و نقش نسل بعدی این است که یا بر آن اشیا بیفزاید یا دریافت ما را از آن ها غنی تر سازد، یا این که در شناخت ما از کیفیت های آن تغییرات ظریفی بدهد.

هیچ کیفیت غیر زیبایی شناختی نمی توان یافت که بتوان برحسب آن زیبایی را مستقل از انسان دقیقاً، توصیف کرد، و حال آن که می توان از کیفیت های غیر حرارتی نام برد که برحسب آن ها بتوان حرارت را دقیقاً توصیف کرد. پس نمی توانیم با استنتاج واپس رونده زیبایی جهان را پیش از به وجود آمدن انسان توصیف کنیم؛ فقط می توانیم چنین فرض کنیم که، اگر انسان چنین جهانی را می دید آن را زیبا می دانست. اما برای این کار باید شخص ناظر را موجود فرض کنیم؛ یعنی خودمان در حال تماشای جهان باشیم، ما نمی توانیم جهان را به عنوان بازی معادلات غیر مشخصی تصور کنیم و بگوئیم که زیبایی در این معادلات بیان می شود، به همان نحو که معادلات فیزیک حرارت حرکات ملکولی را بیان می کنند.

این نکته که زیبایی را برخلاف شادی همچون یکی از خصائص محیط در نظر می گیریم، با این نکته که ما نمی توانیم کیفیت های محیطی متناظری برای آن ذکر کنیم - کیفیت هایی که، چنان که در مورد حرارت دیدیم، بتوانند آن را مستقل از انسان توصیف کنند - چه گونه بایکدیگر سازگار می شوند؟ این سازش فقط در صورتی شدنی است که در رابطه ذهن عین با شیء زیبا نوعی سه پایگی برقرار باشد؛ یعنی در صورتی که علاوه بر ذهن برهنه و محیط برهنه یک وجه میانگین هم داشته باشیم، که بر اثر تغییرات ذهن تغییر نکند و بنابراین در حکم محیط در برابر ذهن باشد و در عین حال وقتی که محیط برهنه

تغییر نکرده می ماند، این وجه میانگین تغییر کند و توضیح دهنده این امر باشد که ما در جریان تاریخ، اشیای مختلف را زیبا می نامیم یا زیبا می سازیم.

این وجه سوم را ما در واقع داریم؛ پیش از این هم به آن اشاره کردیم؛ این وجه عبارت است از انسان در تقابل با انسان - یعنی جامعه فرد انسانی، به عنوان آن موجود فطری و «وحشی» که به دنیا می آید، در طول مدت تاریخ چندان تغییری نمی کند، ولی البته فرد انسانی سراسر تاریخ بشری را نمی پیماید؛ فقط انسان ها در جامعه چنین می کنند. این است که در توضیح ارزیابی انسان از زیبایی در اعصار گوناگون قبل از واقع پذیرفتیم که جامعه بستر تغییرات زیبایی است. بستری است که زیبایی نو در آن متولد می شود، در تشریح ثبات محیط در این جریان در واقع این نکته را پذیرفتیم که آن محیط عینی که زیبایی در آن واقع می شود در واقع امری است اجتماعی، نه طبیعی. اگر زیبایی در محیط تغییر ناپذیر واقع می شد، خود چه گونه می توانست تغییر کند؟ اگر انسان، که از لحاظ ساختمان فطری اش عمدتاً بی تغییر است، بدون يك واسطه مادی بازمین و ستارگان بی تغییر روبه رو می شد، زیبایی مدام در تغییر چه گونه پدید می آید؟ اما انسان طبیعت را از پشت عینك اجتماعی می بیند. «عینك» تعبیر کاملاً درستی نیست، زیرا که خود انسان جزو جامعه است.

جامعه يك وجه میانگین حقیقی است برای فرد انسانی، جامعه در حکم محیط است و در ردیف خورشید و زمین و هوا قرار می گیرد. اما برای طبیعت، جامعه در حکم يك نیروی فعال انسانی است. بنابراین دو حکمی بودن زیبایی به عنوان يك ارزش فقط در صورتی قابل حل است که آن را همچون يك فراورده اجتماعی در نظر بگیریم، یعنی چیزی که در فراگرد جامعه تولید می شود. در این فراگرد سراسر طبیعت دخالت دارد. انسان خود را با فضای نامتناهی قیاس می کند، و زمان خود را از خورشید می گیرد. نفس داغ صحرا را در شهرهای خود حس می کند، و تنه‌ها یا گروه گروه برای مستقر شدن در جنگل به راه می افتد. در کشتی های ساخته دست انسان روی دریای خالی به راه می افتد. تارهای فراگرد اجتماعی در دست های اینشتاین و آموندسون، فروید و روتر فورد، کپلز و ماژلان به شکاف های دورتر و دورتر واقعیت راه می یابند. توده های زحمت کش جامعه بر چهره زمین شیار می زنند. کشاورز بیابان را به باغ میوه، به کشتزار مبدل

می‌کند. شکار گرتنها در جنگل‌های وحشی و دریا نورد در دریا‌های تیره ، همه جزئی از فراگرد اجتماعی هستند . فراگرد اجتماعی همه‌جا زیبایی پدید می‌آورد، نه به عنوان يك مفهوم کلی ، بلکه همچون يك فراورده اجتماعی ، درست همان گونه که علم و سیاست و دیانت پدید می‌آورد.

اشاره کردیم که امکان دارد که حرارت را بر حسب کیفیت‌های غیر حسی بیان کنیم ، چنان‌که حرارت دارای يك مقياس عینی و متریک باشد که بنا تجربه انسانی مربوط می‌شود ولی مستقل از آن است. اگر توصیف کامل حرارت به این زبان امکان داشت، ما می‌بایست به يك جهان واقع در خود و تعیین کننده خود برسیم. این هدف کامل امکان‌پذیر نیست . جهان کاملاً غیر انسانی و خود گردان علم فیزیک وجود ندارد. در حرارت چیزی هست که احساس می‌شود، این چیز را فقط بر حسب مفاهیم شخص مشاهده کننده می‌توان بیان کرد. با این همه، این احساس ، از حیث درجه و پدید آمدن‌اش ، می‌تواند کاملاً به واسطه کیفیت‌های تعیین شود. فلسفه بورژوازی می‌کوشد درهای دو جهان ذهنی و عینی را به یکدیگر ببندد ؛ می‌کوشد حرارت یا عینی تغییر کند، یا ذهنی. ماتریالیسم دیالکتیک این کار را نمی‌کند ، حرارت به واسطه کیفیت‌های عینی تعیین می‌شود ، اما پدید آمدن يك تازگی در بردارد، چیزی در آن هست که خاص آن رویداد است.

این نکته در مورد زیبایی نیز صادق است. زیبایی به واسطه کیفیت‌های غیر زیبا شناختی تعیین می‌شود ، که پدید آمدن یا ناپدید شدن آن و تغییر و تحول آن را توضیح می‌دهند . این کیفیت‌ها مانند مورد حرارت کیفیت‌های حرکتی نیستند : زیبایی‌شناسی حوزه خاص خود را دارد. زیبایی را تنها در تجربه می‌توان شناخت، احساس کرد ، یا توصیف کرد، و تجربه امری است واقعی يك بارقه اتفاقی در سطح ابرهای اتمی نیست. بلکه یکی از خواص واقعی و نیرومند گیتی است . آدمی که هرگز حرارت را احساس نکرده باشد، هرگز نمی‌تواند با مطالعه نظریه حرکتی حرارت آن را پیش خود تصور کند ؛ هر قدر که با مفهوم حرکت آشنا باشد، آدمی که هرگز چیزهای زیبا ندیده باشد هرگز زیبایی را نمی‌شناسد، هر قدر که معلومات جامعه شناختی‌اش کامل باشد . زیبایی امری است اجتماعی . عینی است، زیرا که جدا از من ، در جامعه زندگی

می‌کند. لبخند پولیکتان هرمس^۱ دارای کیفیت‌هایی است نه تنها در من بلکه در هلاس^۲ که آن را پدید آورده است، و آنچه پیش از آن واز آن پس برای انسان روی داده است. اما زیبایی صرفاً ساکن در اجتماع به عنوان گروهی از آدمیان نیست، بلکه در سراسر گیتی گسترش می‌یابد، زیرا که جامعه، به عنوان یک ذهن فعال با همه واقعیت به عنوان عین در ارتباط است.

شادی یک فراورده اجتماعی نیست، چنان که فرد انسان هم یک فراورده اجتماعی نیست، درست است که شادی در رابطه من با محیط پدید می‌آید؛ تجربه من آن را پدید می‌آورد. اما این فراورده مانند گوشت بدن من غریزی و ناپروورده است. مانند اندوه و خشم و عشق، کیفیتی است که هنوز در دست جامعه دیگرگون نشده است، زده همه افراد انسانی به یک شکل پدید می‌آید. ژئوتیپیک^۳ است، من، به عنوان ذهن (عامل) فردی، آن را در ارتباط با محیط، به عنوان عین، پدید می‌آورم. این پدیده مستقل از محیط نیست. اما شادی نیز مانند بیماری که فراورده محیط است یک فراورده اجتماعی نیست. نباید فرض کنیم که قضیه همیشه از این قرار خواهد بود ممکن است روزی برسد که انسان، که روز به روز خود آگاه‌تر می‌شود، بتواند چیزهای شاد بسازد؛ همان‌طور که چیزهای زیبا می‌سازد محیط شاد نیز بسازد. آن روز شادی نیز در نظر او مانند زیبایی جلوه نخواهد کرد، یعنی آن را نه در درون خود بلکه در محیط خود خواهد یافت. انسان آفریننده شادی و اندوه نخواهد بود، نه برده آن‌ها، چنان که امروز آفریننده زیبایی و زشتی است. آن روز شاید شادی والا تر از زیبایی بنماید یا شاید چنین بنماید که گوئی زیبایی بانوعی گسترش ساده شادی را دربر گرفته است، و آن چیزی که ما در خدمت‌اش کمر بسته‌ایم باز هم زیبایی است، گیرم این که زیبایی وسیع‌تر و کلی‌تری است، نوعی شادی است که آن را آگاهانه می‌آفرینیم و عملاً می‌بینیم.

زیبایی تنها چیزی نیست که نقش دوگانه عینی بودن برای فرد و ذهنی بودن برای محیط را بازی می‌کند، اخلاق و خوبی نیز همین‌طورند؛ آن‌ها نیز بزرگ‌تر از خود انسان و بیرون از او تصور می‌شوند، و با این حال با جامعه تغییر می‌کنند و جز بر حسب

مفاهیم جامعه‌شناختی قابل تبیین نیستند خدایان به آن شکل که در همه افسانه‌ها، ادیان و فلسفه‌های ما بعدطبیعی ظاهر می‌شود، يك چنین ارزشی است. همان‌طور که زیبایی، به عنوان يك خدای تخیلی ساکن در جامعه در مرحله خاص از تطور اجتماعی رخت از جامعه بیرون کشید و باین حال زیبایی به عنوان يك ارزش‌عینی باقی ماند، مفهوم مجرد آن نیز به عنوان يك شخص از جهان بیرون می‌رود، و باین حال اخلاق و خوبی به عنوان ارزش‌های عینی بیرون از افراد باقی می‌مانند. هر دو فراورده‌های اجتماعی هستند. حقیقت نیز ارزش دیگری از این قبیل است. ما نمی‌توانیم حقیقت را جدا از يك سخن حاوی حقیقت (راست) تصور کنیم؛ این سخن امری است بشری، و حال آن که می‌دانیم که حقیقت چیزی نیست که من، يك فرد انسانی، آن را حقیقتی بدانم. حقیقت يك فراورده اجتماعی است؛ رابطه خاصی است میان فرد، از طریق جامعه، و بقیه گیتی.

اما حقیقت، خوبی، و زیبایی فراورده‌های اجتماعی صرف نیستند نقش‌های اجتماعی خاص آن‌ها، که انسان به عنوان فرد، انسان‌ها در جامعه، طبیعت به عنوان محیط، واقعیت به عنوان دربرگیرنده فرد و جامعه و محیط، همه در آن‌ها دخالت دارند، در میان خود باهم تفاوت می‌کنند و کیفیت خاص خود را پدید می‌آورند. در مورد زیبایی این کیفیت خاص چیست؟ زیبایی چیزی به ما می‌گوید، نه به آن صورت که يك سخن چیزی به ما می‌گوید، بلکه به آن صورت که يك نگاه چیزی به ما می‌گوید. یعنی دریافت يك کیفیت حقیقی. يك سخن راست هم چنین محتوایی دارد. اما معنی همان معنی نیست؛ آیا این فرق میان يك سخن راست و يك چیز زیبا چیست؟

در مورد تماس فرد با واقعیت، فرد عواطف گوناگون را تجربه می‌کند، این عواطف، پاهیبانات، کیفیت‌های تازه‌اند. غریزه آن چیزی است که ما نام‌اش را تکرار ساده عادت‌های موروثی می‌گذاریم، یعنی از نو پدیدار شدن عادت‌های کهن. این گونه پاسخ‌های ساده به انگیزه‌های بیرون یا درونی روز به روز فرق می‌کنند، اما به نسبت آهنگ سریع زندگی اجتماعی نوعی یکدستی در آن‌ها هست که ما را هدایت می‌کند، این که آن‌ها را به عنوان چیزهای فرضی به عنوان غرایز، جدا کنیم. اوضاعی که پاسخ‌های غریزی در ما برمی‌انگیزند. اما اجازه نمی‌دهند

که پدیدار شدن آن‌ها بدون تغییر باشد، بلکه تعلیق یا قطع شدن شکل (Pattern) آن‌ها را باعث می‌شوند، هیجانات یا عواطف را پدید می‌آورند. نتیجه چنین وضعی عبارت است از دیگرگون شدن، یا مشروط شدن (پاولوف)، سرکوب شدن یا تصعید شدن (فروید) پاسخ‌ها. بدین ترتیب عواطف یا هیجانات در عین حال هم نشانه پاسخ‌های عزیزی هستند و هم نشانه تغییر آن در يك «وضع» یا رابطه ذهن - عین خاص.

غرایز به عنوان پاسخ‌های مکانیکی ناآگاهانه. آگاهی - که گروه خاصی از تحریکات عصبی و روابط آن‌ها با واقعیت است - خود این غرایز را «ناآگاه»، می‌نامد. منظور از این کلمه این است که «جزو مانیست». اما همه تحریکات عصبی، چون تحریکات مربوط به يك سلسله عصبی هستند، به هم مربوط اند. پس حتی گروه تحریکات ناآگاه، آن تحریکاتی که «جزو مانیستند»، هم در رابطه غیر مستقیم با گروه تحریکات آگاهانه هستند. تحریکات ناآگاه از آن جا که اثری در حافظه برجای می‌گذارند برای آگاهی شناخت پذیرند. ماهیت این گروه «ناآگاه» خارج از آگاهی چنان است که آثار خاصی در حافظه برجای می‌گذارند، اما این آثار وقتی پدید آمدند زائل شدنی نیستند. «خاطره»های ناآگاه ساده و ضعیف و ثابت اند. خاطره‌های آگاه حساس و قوی و سیال اند.

هیجان‌ها، ماهیت آگاه دارند. انسان حالتی را احساس می‌کند. اما هیجان‌ها، عواطف، به شکل رابطه خاصی میان يك وضع و يك پاسخ فطری ظاهر می‌شوند. آن رابطه میان وضع و پاسخ این عواطف را باعث می‌شود. آگاهی رابطه میان دو طرف ناآگاه است، یعنی رابطه میان وضع و پاسخ این عواطف را باعث می‌شود. آگاهی رابطه میان دو طرف ناآگاه است، یعنی رابطه میان بدن و محیط.

اورگانیسم از طریق یاخسته‌های عصبی دریافت کننده تأثرات خارجی، از طریق حواس بینایی و شنوایی و پساوایی و بویایی - که از میان آن‌ها تزد انسان بینایی و شنوایی مسلط است - با اوضاع خارجی تماس می‌گیرد. اورگانیسم به واسطه قوای فطری خاصی که در آن نهفته است - در کروموزوم‌های آن، در اعصاب سمپاتیك و پاراسمپاتیك آن، در تحریکات مغزی آن - پاسخ می‌دهد. البته میان دریافت کنندگان وضع خارجی و نشان دهندگان پاسخ فاصله‌ای نیست.

نخود چشم دارای پاسخ‌های فطری است: و تحريك درخود اورگانيسم صورت می‌گیرد. درد شك يك وضع است. اما «وضع» مورد نظر ما امری است حسی و خارجی؛ پاسخ امری است روانی و داخلی.

عاطفه‌ای که رابطه جدید خاصی را میان يك وضع و يك پاسخ بیان می‌کند، به این دلیل دارای دو جزء سازنده حسی و روانی است. چنین عاطفه‌ای آمیزه‌ای از این دو جزء نیست، بلکه رابطه‌ای است میان آن دو طرف. وضع به عنوان صورت ظاهر می‌شود: وضع کنونی به عنوان يك دریافت، به شکل صدا یا بوی شنیده شده، یا احساس پسودن، وضع گذشته به شکل خاطره. پاسخ به صورت محتوای احساسی پدیدار می‌شود، به صورت ترس یا تمایل یا معدل وابسته به آن چیزی که به حواس عرضه شده است. هر دو به هم درمی‌آمیزند. هنگام اندیشیدن وضع به صورت خاطره - تصویر، به صورت اندیشه، رؤیا و مانند این‌ها پدیدار می‌شود، و پاسخ به صورت لحن احساس، یا رنگ عاطفی اندیشه در حالت تأمل، این رنگ عاطفی و ادراك بیشتر باهم ترکیب می‌شوند، زیرا در عین حال که اورگانيسم و اندیشیدن یکی است، در حالت تأمل يك وضع واقعی «بیرونی و کنونی» وجود ندارد، هیجان آنچه را آلات حسی ادراك داشته‌اند درخود جذب کرده است؛ اندیشه بدون تصویر به این دلیل امکان پذیر است.

بدین ترتیب آگاهی کلیتاً باید همچون گروه‌هایی از واقعیات در نظر گرفته شود که می‌توان آن‌ها را به دودسته تقسیم کرد: احساس‌ها یا محتوای آگاهی، و اوضاعی که با آن‌ها روبه‌رو می‌شویم یا آن‌ها را به یاد می‌آوریم، یا صورت آگاهی: احساس‌ها، میان همه محتوا، مشترك‌اند، اما صورت در مورد وضع حال و وضع گذشته فرق می‌کند. صورت مربوط به حال، ادراك است و صورت مربوط به گذشته، خاطره یا اندیشه.

چیزی که پاسخ تازه‌ای را نیانگیزد به طور نا آگاهانه ادراك شده است امری است عادی، همیشه هست؛ ما توجهی به آن نداریم.

بنابراین میدان آگاهی نشان دهنده دخالت عنصر تازه است در رابطه میان اورگانيسم و وضع. پایه هیجانی همان پایه اورگانيسم است، و اندیشه یا صورت ادراك عبارت است از صورت وضع. اما این دو کاملاً در یکدیگر تداخل می‌کنند، و جدا ازهم نیستند. یکدیگر را تعیین می‌کنند. هر تغییری در آگاهی تغییر

محیط راهم دربردارد. البته بسته به اجزای سازنده آگاهی این تغییر ممکن است عمدتاً مربوط به اورگانیزم یا عمدتاً مربوط به محیط باشد. این تفاوت درجه، که هرگز به جایی نمی‌رسد که بتوانیم یکی از اجزا را مطلقاً این یا آن جزء بنامیم، حائز اهمیت است. يك ادراك خیلی «خالص» یا يك احساس «خیلی عمیق» در هر دو مورد ناآگاهانه خواهد بود. آنچه آگاهی بیان می‌کند خالص بودن ادراك یا زنده بودن احساس نیست، بلکه تغییر رابطه میان آن‌ها است، یعنی اصطلاحاً آن‌ها، بنابراین آگاهی عبارت است از تغییر، یعنی دخالت عنصر تازه. آگاهی مرکز یا مجمع عناصر تازه است در رابطه میان انسان با واقعیت این کیفیت‌های تازه به یکدیگر متصل می‌شوند و میدان آگاهی را پدید می‌آورند، چنان که از اتصال باکتری‌ها، سروم پدید می‌آید. میدان آگاهی ایستا نیست؛ بزرگ می‌شود، تغییر می‌کند و گسترش می‌یابد. آگاهی تعیین کننده عمل تحویش نیست، بلکه برعکس، این میدان نشان دهنده رابطه تعیین کنندگی است میان اورگانیزم و باقی واقعیت.

در بررسی این محتویات آگاهی می‌توان آن‌ها را چنان دسته‌بندی کرد که صورت‌ها، ادراك و خاطره اوضاعی که در واقعیت به آن‌ها برمی‌خوریم پاره‌ای واقعیت که ظاهراً در آگاهی ما جای گرفته‌اند، مورد توجه خاص قرار بگیرند. در این صورت، بررسی آگاهی عبارت است. از بررسی، پاره‌های واقعیت جای گرفته در آگاهی، یا قسمت‌هایی از واقعیت‌هایی از واقعیت بیرونی که در میدان آگاهی قرار دارند. این واقعیت بیرونی را معمولاً «واقعیت» صرف می‌نامند، و بنابراین بررسی آگاهی به معنای بررسی واقعیت است.

هدف این بررسی، حقیقت است. منظور علم نیز جز این نیست، هر قدر که قسمت‌های «وضع» میدان آگاهی خود را از قسمت‌های دیگر بیشتر جدا کنند، ما چنین فرض می‌گیریم که واقعیت را بیشتر فراچنگ آورده‌ایم، این بر تاهمه البته بیش از هر چیز برنامه علم «فیزیک» است.

امادرست به همان دلیل که همه محتویات میدان آگاهی، از آن جا که نشان دهنده دخالت عنصر تازه در رابطه میان ذهن و عین هستند، عاطفه و ادراك، احساس و خاطره، هر دو را در بر دارند، در واقع هرگز يك کیفیت آگاهانه نمی‌توان یافت که وضع مطلق و عاری از احساس باشند.

پنایراین ، دنبال کردن برنامه علم فیزیک به تدریج جهان واقعیت را از همه کیفیت‌های آگاهی که در آن‌ها رنگ عاطفی یا «عامل ذهنی» چنین باشد، خالی می‌کند . این یعنی خالی کردن جهان واقعی - موضوع علم - از واقعیت کلیتاً. جهانی به صورت گروهی از معادلات صرف‌درمی‌آید.

اما معادلات امور ذهنی هستند و قوانین قیاس میان خود کیفیت‌ها را نشان می‌دهند . بدین ترتیب جهان واقعی در حقیقت مبدل به هیچ می‌شود - جهان خشک و خالی که هیچ اشتباهی را بر نمی‌انگیزد . این جهان سرانجام بی معنی می‌شود. پس پاآن که علم از میان همه فعالیت‌های انسانی یگانه فعالیتی است که هدف‌اش دست یافتن به حقیقت و بیرون کشیدن عناصر وضعی «خالص» از آگاهی ما است ، این فعالیت اگر به حد نهائی خود کشانده شوند، از حقیقت سلب حقیقت می‌کند، زیرا که حقیقت نوعی طرز برخورد عاطفی، نوعی رابطه میان اورگانسیم و محیط رادر بردارد ، ولی همین طرز برخورد یا رابطه است که آن را پدید می‌آورد . حقیقت هرگز نمی‌تواند معیاری از یک دستگاه کامل واحدهای اندازه‌گیری باشد که به‌خودی‌خود کافی و وافی شناخته شوند. زیرا که دایره واحدهای اندازه‌گیری دایره مسدودی است: این واحدها جهان خاص خود را تشکیل می‌دهند. در این جهان تنها «ملاك اعتبار از انسجام (عدم تناقض) است.» سؤالی که ما در برابر دستگاه واحدهای اندازه‌گیری طرح می‌کنیم این است که: آیا این جهان کاملاً بسته است؟ اما در پایان تحلیل باز به همان اصول نخستین خود باز می‌گردیم ؟ این انسجام به کلی غیر از آن چیزی است که نام‌اش را حقیقت می‌گذاریم، یعنی هدف دانش‌مندان، که الهام بخش کار توان فرسای آن‌ها است. پس حقیقت چیست؟ در واقع چرا ما میدان آگاهی را در جست‌وجوی آن اکتدو کاو می‌کنیم؟ میدان آگاهی ایستا نیست ، بلکه پراثر تغییرات پدید می‌آید .

آگاهی عبارت است از فراورده یا اطلاعات عاطفی ناشی از اصطکاک پاسخ اورگانسیم با وضعی که پاسخ درست با آن میزان نشده است. این اصطکاک که هر دو طرف را دیگرگون می‌سازد، در رفتار اورگانسیم به صورت یک دیگرگونی ضبط می‌شود، و در آگاهی آن به صورت یک احساس و یک اندیشه. این میدان آگاهی دیگرگون می‌شود و جریان یافتن و باز فراهم آمدن آن قوانین خاص خود را دارد.

انسان می‌اندیشد، نقشه می‌کشد، اداره می‌کند، آگاهی دخالت دائمی عنصر تازه است؛ آگاهی نشانه يك دیگرگونی رفتاری است. انسان از تجربه «می‌آموزد»، یعنی از دخالت عنصر تازه در اورگانیزم خود. آگاهی نتیجه کنش و واکنش است، و راهنمای کنش.

اما کنش مستلزم وجود اورگانیزم است. اورگانیزم است که عمل می‌کند. اگر آگاهی چیزی جز حاصل جمع دیگرگونی‌های رفتاری فرد برای راهنمایی او در اوضاع تازه نباشد، اگر اصطکاک اورگانیزم و محیط را تغییر دهد، حقیقت ملاک عمل است. جزء سازنده آگاهی فقط بر اثر تنش میان پاسخ و وضعی که مانند دست و دستکش باهم نمی‌خوانند پدید می‌آید، و چون در این رابطه ناهماهنگی هست، انرژی، حرارت، ادراک، احساس پدید می‌آید، چنان که وقتی دست را به زور در دستکش می‌کنیم شکل دست و دستکش هردو تغییر می‌کند. بنابراین حقیقت چیزی است که انسان در تلاش برای دیگرگون ساختن جهان به دست می‌آورد. وابسته در جریان تغییر دادن جهان، انسان خود را هم تغییر می‌دهد.

به این دلیل است که علم هرگز فرضیه صرف نیست. همیشه فرضیه است به اضافه آزمایش. در آزمایش تنش یا تضاد وجود دارد میان عقاید انسان، مجموع پاسخ‌های او که نتیجه تجربه‌های پیشین است، و يك وضع خاص. این آزمایش احساس یا اکتشاف پاره‌ای از واقعیت که با پاسخ ما نمی‌خواند، حاوی تضاد است در نتیجه فرضیه عوض می‌شود. آگاهی انسان تغییر می‌کند.

به این ترتیب، تاریخ علم عبارت است از دیگرگون شدن مداوم فرضیه بر اثر آزمایش. بر اثر هر دیگرگونی، رابطه انسان با واقعیت عینی تغییر می‌کند. انسان از صورت موجودی در مرکز گیتی به صورت موجودی در حاشیه آن در می‌آید، و سپس به صورت انسانی که در مکان مطلق قرار نگرفته است. حقیقت همیشه به شکل کنش و واکنش نتیجه بخش انسان با محیط ظاهر می‌شود. انسان با تحلیل کردن، پا بر پا کردن يك جهان کاذب در آزمایشگاه خود، با تغییر موضع دادن برای دیدن خسوف و کسوف، با آزمایش کردن در نور مصنوعی - از همه این راه‌ها، انسان واقعیت را دیگرگون می‌سازد، و همه این‌ها مقدمه دیگرگونی‌های بسیار بزرگ‌تر می‌شوند، مقدمه ساختن پل‌ها، کشتی‌ها، جاده‌ها، شخم زدن زمین‌ها،

هر بار، انسان با دیگرگون ساختن واقعیت حقیقت تازه‌ای پدید می‌آورد، و آن حقیقت را فقط با این دیگرگونی پیدا می‌کند.

بنابر این حقیقت جز در جریان عمل امری است بی‌معنی، کوشش برای دست یافتن به آن، به صرف بررسی میدان آگاهی از راه اندیشه «محض»، نتیجه‌اش حقیقت نیست، بلکه انسجام (عدم تناقض) خشک و خالی است. یعنی محتویات ذهن را با یکدیگر قیاس کرده‌ایم، بدون این که خلجانی از بیرون آرامش آن را به هم زده باشد، و حال آن که در واقع همین خلجان‌ها در تاریخ گذشته آگاهی آن را پدید آورنده‌اند. از آن جا که تعداد جهان‌های منسجم ممکن بی‌شمار است، ملاک واقعیت هم می‌تواند به تعداد آدم‌هایی باشد که تجربه آگاهی متفاوت دارند. اما عمل کردن به طبیعت، اگر قرار است موثر باشد، مستلزم همکاری است. اورگانیسمی که بیشتر به حقیقت دست یافته باشد، اورگانیسمی که بیشتر در محیط خود دخالت کرده و آن را تغییر داده باشد، آن اورگانیسمی است که در این کار تغییر دادن محیط، بیشتر توانایی همکاری با اورگانیزم‌های دیگر را خواهد داشت. نفس تلفیق شدن اورگانیزم‌ها از طریق تقسیم کار یک دیگرگونی کیفی به وجود می‌آورد. آنچه میلیون‌ها اورگانیزم یکایک انجام می‌دهند در قیاس با کاری که با همکاری یکدیگر در جهت یک هدف مشترک می‌توانند انجام دهند به حساب نمی‌آید. حقیقت به عنوان نتیجه فراگرد کار پدیدار می‌شود، زیرا فراگرد کار است که همکاری اورگانیزم‌ها را تقاضا و درعین حال تحمیل می‌کند. بدین ترتیب یک وجه واسطه نیز دو حقیقت پدیدار می‌شود، که ما نخست آن را به عنوان نتیجه تماس اورگانیزم برهنه با محیط برهنه تحلیل کردیم اما اکنون اورگانیزم برهنه با جامعه و فرهنگ آن تماس پیدا می‌کند، و تماس محیط نیز با اورگانیزم تنهانیست، بلکه با دستگاه عظیم همکاری انسان‌ها است.

در حقیقت این امر از همان آغاز پیش می‌آید. خود فراگرد کار باعث پدید آمدن همکاری می‌شود، و این همکاری پاسخ‌های اورگانیزم را دیگرگون می‌سازد و گسترش می‌دهد و به تعداد کافی اوضاعی را پیش می‌آورد که امکان سخن گفتن از «حقیقت» را ایجاد می‌کنند. از همان آغاز، فراگرد کار، به واسطه جامعه‌ای که پدید می‌آورد، در تولید حقیقت نقش وجه واسطه را

بازی می‌کند.

از همان آغاز فراگرد کار، سرمایه مادی را پدید می‌آورد. این سرمایه که در آغاز بسیار ساده است و به صورت ابزارها و رسم‌ها و اشیای علمی - افسونی و دانه‌ها و کلبه‌ها و مانند این‌ها درمی‌آید، در مراحل آغاز تمدن دارای نهایت اهمیت است. رابطه مهم این اشکال سرمایه با بحث ما این است که همه این فرآورده‌های پایدار حقیقت اجتماعی دربردارند. خود شخم نیز مانند دستور به کاربردن آن توضیحی است درباره ماهیت واقعیت. هر یک از این دو بدون آن دیگری بیهوده است، هر یک پدید آمدن آن دیگری را ممکن می‌سازد. همه این فرآورده‌های اجتماعی را ماهیت واقعیت پدید آورده است، اما صورت آن‌ها را اورگانیزم در جریان کنش و واکنش خود با واقعیت به آن‌ها داده است. ماهیت زمین‌ها و گیاهان انواع خاصی از همکاری را در جریان کشت و برداشت به اورگانیزم‌ها تحمیل می‌کند و شکل شخم را هم معین می‌سازد.

همکاری زبان را بر اورگانیزم‌ها تحمیل می‌کند، تا از طریق آن بتوانند وظایف خود را به یکدیگر بفهمانند و یکدیگر را به اجرای این وظایف وادارند. فراگرد کار پس از آن که تثبیت شد، و دامنه آن از رصدگیری ستارگان گرفته تا سامان دادن همه روابط انسانی را در بر گرفت، و تا کار انتزاعی اختراع اعداد نیز پیش رفت، به گردآوری و انباشتن حقیقت می‌پردازد. حقیقت روز به روز افزایش می‌یابد و پیش می‌رود. اورگانیزم برهنه امروز از همان روز تولد با سرمایه کلانی از حقیقت اجتماعی به صورت ساختمان‌ها، قوانین، کتاب‌ها، ماشین‌ها، اشکال سیاسی، ابزارها، کارهای مهندسی و علوم کامل روبه‌رو می‌شود. همه این‌ها از همکاری سرچشمه می‌گیرند، همه ماهیت اجتماعی و اشتراکی دارند. حقیقت که از این سرمایه پدید می‌آید عبارت است از رابطه گذشته جامعه با محیط که بر اثر قرن‌ها تجربه انباشته شده است. حقیقت در واقع آفریده کنش مکش میان اورگانیزم‌های اجتماعی است و اوضاع تازه، در فراگرد کار.

اما غنا و بفرنجی این حقیقت «منجمد»، پیچیدگی یک فرهنگ پیشرفته و جامعه در حال کار، باعث می‌شود که اورگانیزم برهنه با بیشتر تعداد ممکن «اوضاع» روبه‌رو گردد. این نیز بالاترین حد ممکن فعالیت آگاهی انسان را باعث می‌شود و حداعلای دیگر سائی متقابل پاسخ‌ها، غرایز و محیط مادی را

به دنبال می‌آورد، در نتیجه، دخالت سریع عنصر تازه روی می‌دهد. خود این جریان نیز حقیقت تازه پدید می‌آورد. انسان، به عنوان فرد تجربه کننده، خود را در حال نفی دائم حقایق محیط اجتماعی خود می‌بیند.

بدین ترتیب علت تضادهای ظاهری حقیقت آشکار می‌شود. حقیقت امری واقع در محیط، امری عینی و مستقل از من به نظر می‌رسد. اما کوشش برای انتزاع کردن يك حقیقت کاملاً غیر ذهنی در تجربه نتیجه‌ای جز آحاد اندازه‌گیری به بار نمی‌آورد، به علاوه، محیط فقط به کندی دیگرگون می‌شود، و حال آن که حقیقت علم یا واقعیت، به صورتی که انسان را می‌شناسد، به سرعت تغییر می‌کند.

پس حقیقت امری است واقع در محیط من، یعنی در فرهنگ من، در فراورده‌های پایدار فراگرد کار. پس حقایق، با آن که از حیث نداشتن تازگی و وابستگی به پاسخ‌های موروئی من باهم مشابه‌اند، در عین حال از این حیث تفاوت دارند که پاسخ‌ها از ناخودآگاه من، از درون من، ناشی می‌شوند و حال آن که میراث‌های فرهنگی به شکل «اوضاع»، به شکل چیزهایی که من آموخته‌ام، یا به من گفته‌اند و آموخته‌اند، به شکل تجربه، به شکل محیط به من می‌رسند. اما من خود را به ملاک‌های اجتماعی حقیقت وابسته نمی‌دانم؛ برعکس، کار من این است که هر کجا تجربه من با این حقایق تناقض داشته باشد، صورت‌بندی آن‌ها را تغییر دهم.



اما نخواهید گفت که بحث ما درباره زیبایی بود، و حال آن که فقط حقیقت را که به دست آورده‌ایم، در زمانی که شعر بورژوازی انگلیسی در اوج خود بود و فلسفه بورژوازی آلمان نیز به دوره خود نزدیک می‌شد، کیتس چنین سروده است:

زیبائی حقیقت است و حقیقت زیبایی

در این جهان چیزی جز این نمی‌دانی و نیاز نیست که بدانی.
يك شاعر مدرن بورژوا، تی.اس. الیوت، گفته است که از فهم این گفته کیتس عاجز است، چنان که فلاسفه مدرن بورژوا هم از فهم دیالکتیک هگل عاجزاند. اما دیدیم که جست‌وجوی حقیقت یعنی بررسی عناصر عینی در میدان آگاهی

همچنین دیدیم که عناصر تماماً عینی هرگز به دست نمی آیند. جهانی که بر این پایه بنا شده باشد به آحاد اندازه گیری تجزیه می شود و حقیقت به صورت انسجام (عدم تناقض) درمی آید. هر ادراک یا اندیشه ای يك رنگ عاطفی یا ذهنی دارد. ما هرگز با وضع محض سروکار نداریم، بلکه سروکار ما همیشه با پاسخ به يك وضع است. پس حقیقت بر پایه خودوبه صورت «خالص» وجود ندارد. امری است که همیشه در جریان عمل، پدید می آید، در پاسخ غریزی اورگانسیم که به طرف وضع صادر می شود و هم وضع را وهم خود را دیگرگون می سازد، نتیجه اش بروز عاطفه است پس حقیقت مطلق ایستا و ابدی امری است محال.

اما در هر عملی که ما انجام دهیم میل، اراده، هدف، ترس، تنفر، یا امید دخالت دارد، پس حقیقت نیز همیشه رنگ ذهن و رنگ آن عاطفه خاص را به خود می گیرد. این به معنی گرداندن رنگ حقیقت نیست. چنان که دیدیم، هر کوشش تمام عیاری برای شستن این رنگ عاطفی از روی حقیقت، تمام جهان را می شوید و می برد، زیرا که از حقیقت چیزی جز هندسه خشک و خالی برجا نمی ماند. ما در مقابل يك وضع به طور انفعالی پاسخ نمی دهیم، بلکه احساس ما این است که برخورد ما با وضع فعالانه و ذهنی است و نوآوری از ما برمی خیزد. و این امری است ناگزیر، زیرا که هر بده و بستانی؛ با يك وضع ما را دیگرگون می سازد، ولذا ما را به يك مرکز نیروی جدید مبدل می کند، این امر بلافاصله در آگاهی انعکاس می یابد.

اگر ما همه عناصر ذهنی را از آگاهی جدا کنیم، میدان آگاهی را در جهت کاملاً تازه ای قرار داده ایم. حلقه اتصال میان زمینه های آگاهی، دیگر واقعیت خارجی نیست، بلکه پاسخ ها است. اکنون همه زمینه های آگاهی را به شکل پاسخ های مشابه (عشق، ترس، صیانت نفس) دسته بندی می کنیم. قوانین اندیشه اکنون به قوانین همخوانی (تداعی) عواطف مبدل می شوند. همخوانی عاطفی اندیشه ها، که فروید آن را کشف کرده است و نور فراوانی به رؤیاها انداخته، کشف يك حلقه اتصال پنهانی نیست بلکه کشف قانونی است که از نحوه تحلیل محتویات آگاهی برمی خیزد. اگر ما این محتویات را بر حسب پاسخ ها یا جنبه های جسمانی («سوماتیک») آگاهی دسته بندی کنیم، خواهیم دید که اندیشه ها به واسطه تداوم و سایر قوانین مربوط به محیط با یکدیگر

همخوانی دارند، هردو روش به يك اندازه درست‌اند؛ هم‌اندیشه و هم‌عاطفه، هم پاسخ و هم‌وضع، دريك روشنایی، یعنی آگاهی دیده می‌شوند.

در مورد رؤیا و خیال توجه ما به درون معطوف می‌شود؛ جسم‌دیگر رابطه‌تردیکی با وضع ندارد. پاسخ یا عنصر غریزی آگاهی غالب می‌شود. ارزش تحلیل‌فرویدی یا عاطفی آگاهی در این‌گونه احوال نیز از همین‌جا ناشی می‌شود. هرچه تحریکات عصبی ژرف‌تر، و جسمانی («سوماتیک») تر باشند؛ پاسخ غالب می‌شود. هرچه تحریکات عصبی خارجی‌تر و حسی‌تر باشند، وضع غالب‌تر می‌شود، کلید ساختار میدان ادراک محیط است، نه‌غریزه، پاسخ راز پنهانی ساختار میدان تخیل را آشکار می‌سازد.

این‌جا جریانی ممکن است پیش بیاید. جسم ممکن است درون نگر باشد و به محیط بلافصل خود توجهی نکند، و با این حال نه در حال رؤیا بلکه در حال اندیشیدن باشد و بکوشد رؤیای خود را بر حسب ماهیت همه‌وضع‌های گذشته به قالب بریزد، یعنی بر حسب تجزیه خود از واقعیت بیرونی می‌کوشد قوانین واقعیت خارجی را بشناسد و در ماهیت آن رسوخ کند. این یعنی علم؛ یعنی اندیشیدن دانشمند، هرچند که این اندیشه خام باشد. زیرا که در این جریان رؤیای کمابیش ناآگاه و سرشار از انگیزه‌های جسمانی («سوماتیک») از يك سو، و ادراک آگاه و سرشار از اشکال محیط از سوی دیگر، آمیزشی صورت گرفته است. این دو در اندیشه جوش خورده‌اند، رؤیا وضوح و خودداری را از ادراک می‌گیرد، و ادراک و توانایی پذیرش آرایش‌های گوناگون و خیز برداشتن به‌سوی يك هدف خاص راز رؤیا دریافت می‌کند. نتیجه عبارت است از اندیشه، یعنی اندیشه عقلانی و علمی.

اما همین جریان به جریان دیگری منجر می‌شود. رفتار تنها از درون جسم و از آگاهی سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه در عین حال امری است آشکار که در عمل پدیدار می‌شود. اورگانیزم آگاه است و از محیط متأثر می‌شود، اما در عین حال رفتار می‌کند و بر محیط تأثیر می‌گذارد؛ در رفتار خود از ادراک پیروی می‌کند، اما ادراک اورگانیزم را رهبری می‌کند، ولی نیروی محرك آن «غریزه» است. اکنون عنصر جسمانی («سوماتیک») آگاهی به شکل برنامه دیگرگونی درمی‌آید یعنی آنچه ما می‌خواهیم بکنیم — ما در تلاش برای برآوردن

خواهش‌های خویش خود این خواهش‌ها را دیگرگون می‌سازیم. اما ادراك، ادراك «خالص» نیست، بلکه فقط ادراك وضع حاضر است، بر اثر درونگری، بر اثر به یاد آوردن خاطرات ادراکات گذشته و لگام زدن به رؤیا، ادراك به اندیشه «عقلانی» مبدل شده است. ادراك به يك طرح کلی از واقعیت، به شکلی که در مدتی از زمان تجربه شده است، مبدل می‌شود. عقل یا شناخت منجمد شده، اکنون رهبری غریزه را برعهده می‌گیرد. خود شناخت نیز در جریان دیگرگون ساختن محیط دیگرگون می‌شود و رنگ راستین‌تر و لطیف‌تر به خود می‌گیرد.

من خود به تنهایی جز تصرف بسیار اندك در محیط چه کاری از دستم برمی‌آید؟ من به همکاری دیگران نیاز دارم. اما این همکاری ادراکات مشترك را در پی دارد: همه ما باید واقعیت را به يك چشم ببینیم. بنابراین عقل و ادراك جنبه اجتماعی پیدا می‌کنند، در زبان‌ها و ابزارها و صناعات متبلور می‌شوند. فایده این وضع این است که من اکنون می‌توانم نه تنها از تجربه کوتاه مدرکات خود، بلکه از تجارب درآمخته و بیخته هزاران نسل که در زبان و ابزار و صناعت ضبط شده است، نیز استفاده کنم. این وضع اکنون غالب است. از همان آغاز نیز غالب بوده است، زیرا که انسان بر اثر ضرورت‌های فراگرد کار، واقعیت را با هموعان خود به يك چشم نگریسته و بذل و تجربه و دانش را از نسل پیشین به ارث برده است. حتی پیش از زبان، فراگرد کار اگر فقط تاکتیک‌های مشترك شکار را در برداشته که نه موروثی بلکه آموختنی بوده‌اند، این فراگرد مستلزم يك دید واحد از واقعیت — هرچند خام — بوده است، و از این دید حقیقی پدید می‌آید که تماماً واقع در خود مانیت بلکه در محیط مانیز واقع می‌شود. پس علم مدت‌ها پیش از آن که نامی یا وجودی خاص خود داشته باشد، به عنوان يك فرآورده اجتماعی پدید آمده است، پیش از آن که مفهوم به وجود آمده باشد، حقیقت به عنوان جزئی از فراگرد کار آفریده شده و گسترش یافته است.

اما فراگرد کار، که مستلزم يك دید اجتماعی از ضرورت‌های محیط است، و يك آگاهی عام از قوانین واقعیت بیرونی در انسان پدید می‌آورد، در عین حال وحدت اجتماعی پاسخ به این ضرورت‌ها و این محیط را نیز باعث می‌شود، این کنش و واکنش دیگرگونی پدید می‌آورد و این دیگرگونی همچنان که بیشتر تابع

اراده انسان می شود. آگاهی را افزایش می دهد؛ نه تنها آگاهی از ساختمان واقعیت بلکه آگاهی از نیازهای خود انسان نیز. هدف انسان آمیزه ای است از آنچه ممکن است و آنچه مطلوب است، چنان که آگاهی آمیزه ای است از پاسخ و وضع، یا به زبان دقیق تر چنان که آگاهی آمیزه ای است از پاسخ و وضع، یا به زبان دقیق تر، چنان که آگاهی فراورده کیش مکش میان پاسخ است و وضع، که درست با یکدیگر نمی خوانند، و لذا هدف فراورده کیش مکش میان ممکن و مطلوب است، این دو ناچار با یکدیگر جفت می شوند، باهم ترکیب می شوند؛ در نتیجه هر دو دیگرگون می شوند و در يك هدف دست یافتنی به هم جوش می خورند. قوانین واقعیت میان همه ممکن ها و مطلوب ها فقط يك عقد می بندد و فرزندی که از این عقد به وجود می آید، عبارت است از يك نسل تازه.

اما اگر ما بخواهیم از امر مطلوب تصور روشنی در ذهن داشته باشیم، اگر هر عملی دارای انگیزه جسمانی («سوماتیک») باشد، یعنی هر عملی را ما اراده کنیم و لذا دارای عنصر عاطفی و عنصر ادراکی، هر دو، باشد - پس اگر گروه مطلوبات و گروه مدرکات جدا از هم وجود داشته باشند، باید يك گروه غرایز داشته باشیم و يك گروه شناخت ها. دل و عقل هر دو باید جنبه اجتماعی داشته باشند. هر گروهی باید علاوه بر جسم مشترك محیط مشترك نیز داشته باشد. امیدها و اعتقادهایش باید یکی باشند. این امید را، که نقطه مقابل علم است، می توان هنر نامید. همان گونه که حقیقت هدف علم است، زیبایی نیز هدف هنر است.

اما اگر ما بخواهیم این دورا از یکدیگر جدا کنیم هر دو می پرمرد و خراب می شوند. اگر بخواهیم هر کدام را «خالص» به دست آوریم هیچ به دست نمی آوریم. هر دو فراورده اورگانسیم زنده اند در جهان واقعی، و این یعنی آن که بگوئیم که هر دو عنصر را هم ارگانسیم معین می کند و هم محیط.

دیدیم که از جست وجوی حقیقت و جدا کردن همه عناصر محیطی در میدان آگاهی نه حقیقت، بلکه انسجام (عدم تناقض) به دست می آید. از این جست وجو يك جهان غیر واقعی و خالی از ماده و عاری از کیفیت نتیجه می شود؛ در واقع نتیجه آن يك سلسله معادلات خشك و خالی است. از جست وجوی زیبایی، و جدا کردن همه عناصر عاطفی در میدان آگاهی نیز نه زیبایی، بلکه فیزیولوژی

حاصل می‌شود ، فقط بدن و واکنش‌های آن را به دست می‌آوریم .
اما زیبایی و حقیقت هر دو در واقع آمیخته به عمل پدید می‌آید ، یعنی در فراگرد کار اجتماعی به نحوی که آن را در طول تاریخ بشری در نظر آوریم ، از این لحاظ این دو جداشدنی نیستند . هر دو مدام یکدیگر را تأیید می‌کنند . علم مدرکات را ، امکانات وجهانی را که خواهش‌های بدن با آن سروکار دارد ، مدام غنی‌تر و لطیف‌تر می‌سازد . هنر گریزهای بدن را به عالم واقعیت همیشه دلیرانه‌تر و کنج‌کاوانه و خستگی‌ناپذیرتر می‌سازد .

البته در نظر انسان بورژوا ، با آن جهان‌های آرمانی بسته‌اش ، حقیقت و زیبایی ، هنر و علم ، نه عنوان قطب‌های مقابل و مکمل یکدیگر ، بلکه همچون دشمنان ابدی جلوه می‌کنند ، حتی کیتس که خویشاوندی این‌دورا می‌دید ، باز هم شکایت می‌کرد که علم ، زیبایی را از رخ رنگین کمان زدوده است . این بدان سبب است که علم و هنر ، تا روزی که دو چیز جدا از هم در نظر گرفته شوند ، که یکی تماماً واقع در محیط است (علم) و دیگر تماماً متمکن در قلب انسان (هنر) ناگزیر متمایز و متخاصم جلوه می‌کنند . به نظر می‌آید که دو جهان متفاوت را پدید می‌آورند ، که ما فقط یکی از آن‌ها را می‌توانیم برگزینیم . یکی خالی از کیفیت است و دیگری عاری از واقعیت ، چنان که ما بر هیچ کدام از دوشاخ این دوشق نامطلوب نمی‌توانیم قرار بگیریم . فقط روزی که دیدیم این تمایز تصنعی است و پاسخ و وضع در سراسر آگاهی برقرار است و جزو آن فراگرد اجتماعی است که هم‌پدید آورنده حقیقت است و هم‌زیبائی — فقط آن روز است که می‌توانیم به چشم ببینیم که چنین رقابت مرگ‌باری که گمان می‌کردیم در کار نیست بلکه برعکس ، این دو قطب مقابل هر کدام آن دیگری را پدید می‌آورند . حلقه اتصال « پنهانی » میان این دو عبارت است از جهان منجز جامعه . بنابراین در همه فراورده‌های اجتماعی عاطفه و ادراک ، پاسخ و وضع ناگزیر باهم درمی‌آمیزند . نه تنها درمی‌آمیزند ، بلکه یکدیگر را به حرکت درمی‌آورند ، در زبان ، هر واژه‌ای دارای يك ارزش عاطفی و يك ارزش شناختی است . وزن هر کدام از این ارزش‌ها در هر مورد فرق می‌کند . برخی از واژه‌ها ، مانند ادوات تعجب ، تقریباً عاطفه محض‌اند ، برخی دیگر ، مانند اصطلاحات علمی ، تقریباً شناخت محض‌اند ، اما زبان کاملاً عاطفی — یعنی اصواتی که فقط همخوانی

عاطفی داشته باشد دیگر زبان نخواهد بود بلکه مبدل به موسیقی می‌شود. زبان کاملاً شناختی نیز — یعنی اصواتی که فقط همخوانی شناختی داشته باشند — باز زبان نخواهد بود، بلکه مبدل به ریاضیات می‌شود. در این تبدیل هر دو گویی نقش خود را باهم تعویض می‌کنند. موسیقی دیگر به واقعیت بیرونی راجع نیست، اما در بدن انسان ناپدید نمی‌شود، بلکه برای بدن حکم واقعیت بیرونی را پیدا می‌کند. برای بدن هنگام گوش دادن به موسیقی، اصوات محیط تازه‌ای هستند؛ به چیزی راجع نیستند. ریاضیات با آن که هیچ نوع ارجاع عاطفی ندارد، در محیط ناپدید نمی‌شود. برعکس، به اندیشه محض مبدل می‌شود؛ یعنی به بدن در حال عمل کردن روی محیط. شناخت و عاطفه از یکدیگر جدا شدنی نیستند. کوشش برای جدا کردن آن‌ها فقط چیز تازه‌ای را پدید می‌آورد که در آن، باز این دو با یکدیگر در آمیخته‌اند.

نه تنها زبان، بلکه همه فرآورده‌های اجتماعی دارای نقش عاطفی هستند. در هر جامعه‌ای حرکات و سکنات و آداب خاصی متداول است. این‌ها به واقعیت راجع هستند؛ به چیزی اشاره می‌کنند؛ با این‌ها درهایی را به ضرورت باز می‌کنیم تا بتوان از آن داخل شد، چیزهایی را از زمین برمی‌داریم تا بتوان از جایی به جایی رفت. اما این کارها در عین حال یک عنصر عاطفی نیز دربردارند؛ این کارها را می‌توان «به زیبایی» یا هنرمندانه انجام داد. می‌توان به هر چیزی با حالت خاص اشاره کرد، در را با ادب باز کرد غذا را آرام و بادل راحت خورد، قدم را آهسته و باوقار برداشت. همه این‌ها زیبایی است؛ همه این‌ها مطلوب است، همه این‌ها فرآورده اجتماعی است. در این که در این کارها چه چیزی خوب و خواستنی است، هر جامعه‌ای نظر خاص خود را دارد.

همه اشیاء از آن خانه گرفته تا کلاه، از این عناصر شناختی و عاطفی سهم می‌برند، کلاه دارای یک کاربرد شناختی و محیطی واقعی است؛ خانه به هم‌چنین. کلاه باید سر را از آفتاب و باران حفظ کند، خانه باید نارا از باد و سرما در امان بدارد، و شاید هم از دزد و غارتگر؛ اما هر دوی این اشیاء به واسطه عنصر عاطفی دیگرگون می‌شوند. کلاه باید با فخر و وقار بر سر بنشیند، خانه باید بیان‌کننده عزت و حرمت یا قدرت شخص باشد؛ و باید بر حسب آداب و رسوم اجتماعی زمانه دارای اتاق‌هایی به ابعاد خاص باشد.

هر عملی که فقط بیان کننده غرض عاطفی باشد، مانند موسیقی به محیط مبدل می‌شود؛ رقص يك کار دیدنی است. هر عملی که فقط بیان کننده يك غرض شناختی باشد، و غرض از آن دست یافتن به هدفی باشد که به خودی خود مطلوب نیست، مبدل به عملی می‌شود که به خودی خود مطلوب است، چنان که در پرش‌های دروغین و هدف‌های بی‌اهمیت ورزش می‌بینیم، که در آن‌ها تمام نیروی ما صرف انجام دادن کاری می‌شود که در واقع مطلوب ما نیست. میان رقص و ورزش انواع اعمالی قرار می‌گیرند که غرض از آن‌ها رسیدن به يك هدف عاطفی ولی واقعی است، یعنی همه اشکال کار از کاشتن و درویدن گرفته تا تولید کارخانه‌ای.

در همه اشکال بازنمایی، (یا تصویر کردن) نیز دوگانگی دیده می‌شود. تطابق کامل تصویر با واقعیت، اگر از همه عناصر عاطفی آن پیراسته شود، دیگر واقعاً تصویر نیست بلکه نماد (سمبول) یا نمودار است. کوشش برای آن که به تصویر ماهیت عاطفی محض بدهیم، بدون آن که ارجاعی به محیط داشته باشد، چیزی پدید می‌آورد که خود نوعی محیط است — مانند شهر و ساختمان. در این فاصله غنای هنر تصویری یعنی نقاشی و پیکرسازی و فیلم و نمایشنامه قرار می‌گیرد. در تمدن بدوی این تولید تنگاتنگ حقیقت و زیبایی در فراگرد کار، و تأثیر متقابل آن‌ها بر یکدیگر، به قدری روشن است که نیاز به هیچ توضیحی ندارد. دروکار است، اما رقص نیز هست؛ با واقعیت سروکار دارد، اما لذت نیز دربردارد، اشکال اجتماعی، حرکات و سکناات و آداب، در نظر مردمان بدوی بی‌غرض نیستند، و در عین حال هم جنبه عاطفی دارند و هم جنبه شناختی.

حقوق تنها به معنای روشن کردن حقیقت در دعوا نیست، بلکه به معنای خشنود کردن خدایان و ارضای فطری حق طلبی انسان نیز هست. افسانه‌ها غرایز بدوی انسان و دید او را از واقعیت بیان می‌کنند. ساده‌ترین رخت یا اثاث خانه دارای زیبایی معینی است. کار با خواندن آواز انجام می‌گیرد، و مراسم ثابت خاص خود را دارد. هرکاری در روز معینی شگون دارد. حقیقت و زیبایی علم و هنر، اموری هستند بدوی، اما جان آن‌ها به هم در آمیخته است و هر کدام به دیگری حیات می‌بخشد.

دست آورد دوران اخیر تمدن بورژوازی این است که مطلوب بودن را از علم

و واقعی بودن را از هنر گرفته است. آنچه حقیقت دارد دیگر زیبا نیست، زیرا که در تمدن بورژوایی حقیقت داشتن یعنی غیرانسانی بودن، آنچه زیباست دیگر واقعی نیست، زیرا که در تمدن بورژوایی زیبا بودن یعنی خیالی بودن. خود این نکته نتیجه موضع بنیادی بورژوازی است. برداشت خودها از زیبایی این است: هر جا که عناصر عاطفی در چیزهایی که از لحاظ اجتماعی شناخته شده باشند نشان دهنده نظم اجتماعی باشند، آنجا زیبایی هست، فقط آنجا زیبایی هست، پرداختن به این تنظیم هنر است، و این نکته در مورد همه چیزهای شناخته شده اجتماعی صادق است: در مورد خانه، حرکات و سکنات، داستان، توصیف، درس، ترانه، کار.

اما برای انسان بورژوا این برداشت وحشت انگیز است، زیرا که او در آشوب فراگرد اجتماعی به بار آمده است. حاضر نیست این آشوب را بشناسد. او فقط يك فراگرد اجتماعی را می شناسد - تولید کالا را - فقط يك رشته اتصال را می پذیرد - بازار را. بورژوا برای بازار تولید می کند و از بازار می خرد، و به عنوان فرد، تابع آن روابط اجتماعی است که خود را همچون قوانین عرضه و تقاضا ارائه می کنند.

پس هر نوع تلاشی برای رسیدن به آگاهی اجتماعی که ناگزیر درخواهش های انسان، یعنی در «قوانین» عرضه و تقاضا، دست می برد، به نظر او خلاف عدالت می آید اما هنر دست همین است - یعنی دست بردن در خواهش های انسان یا تنظیم اجتماعی آنها، و لذا یعنی دست بردن در قوانین عرضه و تقاضا. هنر ارزش هایی را پیش می کشد که ارزش های بازار نیستند، بلکه ارزش های مصرف اند، هنر چیزهای «ارزان» را گران بها می سازد و چند لکه رنگ به صورت گنجینه اجتماعی در می آورد. به این دلیل است که بازار دشمن خونی هنرمند است. گردش کار، کورکورانه بازار زیبایی را لگدمال می کند، همه فراورده های اجتماعی - کلاه، اتومبیل، خانه، اثاث خانه، پوشاک - غالباً نازیبا و «بازاری» می شوند، درست به این دلیل که سازنده در ساختن آنها فراگرد اجتماعی را در نظر نمی گیرد، قصد نمی کند که ارزش های عاطفی آنها را بر حسب مصرف آنها از لحاظ اجتماعی تنظیم کند، بلکه فقط در این اندیشه است که پاسخ تقاضا را بدهد و بالاترین سود را به جیب بزند. این امر سرانجام به آن دسته از فراورده ها که غرضی جز تنظیم

عاطفی ندارند - نقاشی، فیلم، رومان، شعر، موسیقی - نیز سرایت می‌کند، از آن جا که در این مورد هم تنظیم عاطفی آن‌ها از لحاظ اجتماعی ناآگاهانه است، و از آن جا که توجه ندارند که زیبایی يك فراورده اجتماعی است، حتی این «خالص‌ترین» اشکال هنر نیز به پستی می‌گرایند. هنر را که چیزی جز پیام عاطفی نیست، به کالای بازاری مبدل می‌کنیم. هنر غریزه را بیدار و ارضا می‌کند، بدون آن که تنش میان غریزه و محیط بیان کرده باشد یا آن‌ها را به هم درآمیخته باشد. این است دلیل رومان‌های سیراب کننده عطش آرزو؛ این است دلیل موسیقی جاز. بورژوا جهان را از بنجل هنری پر می‌کند - چنان بنجل‌هایی که در پستی تا کنون مانندشان به فکر کسی نرسیده است. آن گاه هنر در برابر این پستی آشکار و اکنش نشان می‌دهد، خود را از بازار کنار می‌کشد و غیر اجتماعی - یعنی شخصی - می‌شود. هنر «روشن فکر مآب» می‌شود و به صورت تخیلات فردی در می‌آید. اثر هنری سرانجام به «صنم» («فتیش») مبدل می‌شود، زیرا که چیزی جز کالا نبود. صنم و کالا هر دو انحطاط تمدن بورژوایی را بر اثر تضادهای بنیادی آن بیان می‌کنند.

خراب کاری‌های ناآگاهی ضمیر بورژوازی نه تنها فراورده اجتماعی بلکه فراورنده آن را هم ناکار می‌سازد - اکنون دیگر کار به معنای کار برای رسیدن به هدف و دست یافتن به مطلوب نیست، بلکه به معنای کار کردن برای بازار و به دست آوردن پول است. کار، کورکورانه، و ناآگاهانه انجام می‌گیرد؛ این که چه چیز ساخته می‌شود و چرا ساخته می‌شود، روشن نیست. زیرا کار را فقط برای پول می‌کنند، و تنها پول است، که زندگی را تأمین می‌کند. بدین ترتیب همه عناصر عاطفی از کار حذف می‌شوند، و لذا باید از جای دیگری سر در آورند، این جای دیگر همان کالای افسانه‌ای («میتیک») است که نماینده بازار ناآگاه است - یعنی پول. در حاشیه بورژوایی پول جانشین موسیقی کار است. پول زیبایی عینی پیدا می‌کند. کار به خودی خود روز به روز، دل‌ناپذیرتر و خسته کننده‌تر می‌شود؛ و پول روز به روز زیباتر و دل‌انگیزتر. پول خدای جامعه می‌شود. بدین ترتیب تباهی و تجزیه جنبه عاطفی يك فرهنگ، به حداعالای خود می‌رسد، و این از همان موجباتی پدید می‌آید که تباهی و تجزیه جنبه شناختی آن فرهنگ را پدید آورده بود.

پس زیبایی از تنظیم اجتماعی عناصر عاطفی در اشیا که از لحاظ اجتماعی شناخته شده باشند، برمی‌خیزد. زیبایی از فراگرد کار برمی‌خیزد، زیرا که نه تنها باید دربارهٔ ماهیت واقعیت، بیرونی توافق برقرار باشد، بلکه دربارهٔ ماهیت خواهش‌های انسان نیز توافق ضرورت دارد.

این توافق ایستا نیست. در فراگرد اجتماعی، واقعیت بیرونی هرروز بیشتر، کاویده می‌شود، و این امر فراگرد اجتماعی را فراورنده‌تر می‌سازد و بیشتر به ژرفای محیط می‌کشد، و با هرگزینی که انسان به واقعیت می‌زند، ماهیت خواهش‌های او نیز دیگرگون می‌شود. چنان که در این مورد نیز سازش‌های تازه باید صورت گیرد. این فشار، چه در علم و چه در هنر، به صورت تجربهٔ فردی پدیدار می‌شود. دانش فرضیه‌های علمی را به میراث می‌برد و هنرمند سنت‌های هنری را، در مورد دانش‌مند، یک آزمایش و در مورد هنرمند یک تجربهٔ حیاتی نوعی ناهماهنگی یا تنش را آشکار می‌سازد، که از ترکیب آن با میراث گذشته یک فرضیهٔ علمی جدید یا اثر هنری نوین به دست می‌آید. البته دانش‌مند این تنش را به عنوان خطا می‌بیند، به عنوان امری که در محیط واقع می‌شود؛ و هنرمند آن را همچون انگیزه، همچون خواهش دلخویش، احساس می‌کند.



علم و هنر، به آن معنی که ما آن را در زبان جاری به کار می‌بریم، از آنچه من در نظر دارم یک جانبه‌تر و محدودتر اند. علم، در استعمال عام، شامل همهٔ عناصر شناختی معلوم و معهوداند. این عناصر بیشتر صنعت («تکنیک») اند تا علم؛ این آن مرزی کاری می‌کند که فرضیه‌های تازه برای اصطلاح صنعت کار ساخته می‌شوند. در کارخانه، در کار ساختمان، در خانه‌داری، در مشغلهٔ روزانه، عناصر شناختی معلوم و معهوداند. این عناصر بیشتر («تکنیک») اند تا علم. این جا جهان‌بینی ما گسترش نمی‌یابد، واقعیت همان است که پدران ما می‌شناختند اما دانش‌مند درست بر لب مرز گسترش یابندهٔ جهان‌بینی انسان ایستاده‌است. این جا مدام حوزه‌های تازه پدیدار می‌شوند؛ مدام ناهماهنگی‌ها در تجربه پیش می‌آیند و دانش‌مند را وادار می‌کنند که صورت بندی‌های روزپیش

را اصلاح کند. این نکته در مورد هنرمند نیز صادق است. در زندگی روزانه، در آداب و رسوم، در خواهش‌ها، در موازین اخلاقی، در امید، در حس میهن پرستی، ما کار روزانه خود را انجام می‌دهیم، و همان گونه که پدران ما احساس کرده‌اند احساس می‌کنیم؛ اما هنرمند مدام گرفتار احساس‌های تازه‌ای است که تاکنون صورت‌بندی نشده‌اند؛ مدام در تلاش شناختن زیبایی‌ها و عواطفی است که تاکنون شناخته نشده‌اند. هنرمند تنش میان سنت و تجربه را همواره در دل خود احساس می‌کند. درست همان گونه که دانشمند کاوشگر زمینه‌های تازه واقعیت بیرونی است، هنرمند نیز همواره قلمروهای تازه دل را کشف می‌کند.

سه شعر تازه از

احمد شاملو

میان کتاب‌ها گشتم
میان روزنامه‌های پوشیده پر غبار
در خاطرات خویش
در حافظه‌ئی که دیگر مددی نمی‌کشد
خود را جستم و فردا را

عجبا!
من جست و جو گرم نه جست و جو شونده.
من اینجایم و
آینده
در مشتهای من.

نمی خواستم نام چنگیز را بدانم
 نمی خواستم نام تادر را بدانم
 نام شاهان را
 محمد خواجه و تیمور لنگ،
 نام خفت دهندگان را نمی خواستم و
 خفت دیدگان را .

می خواستم نام تو را بدانم .

و تنها
 نامی را که می خواستم
 ندانستم .

سلاخی
 می گریست

به قناری کوچکی
 دل باخته بود .

شوش را دیدم !

مهدی اخوان ثالث

این قصیدهٔ نیمائی را من هنگامیکه در خوزستان بودم (بین ۵۳ تا ۵۴) سرودم ، پس از دیدن شوش، آن شهر باستانی و دروضع اسفناکی که داشت. قصدم ازین قصیده اینست که آن شوش افسانگی که مادر تاریخ و تورات و افسانه می‌شناسیم، با آنچه امروزه از آن می‌بینیم، تفاوت بسیار اسفانگیز و تحقیر کننده و بدی دارد، خاصه توریست‌ها و فرنگی‌ها و باستان‌شناسان خارجی (چند زن و مرد جوان و میانه سالشان را دیدم که چگونه می‌نگریستند و مخصوصاً در شهر امروزیش چه پیف پیفی می‌کردند) که آن شکوه‌مندی و زیبایی و عظمت را از گذشته‌های شوش خوانده‌اند و بخاطر دارند، وقتی وضع اسفبار کنونی آنرا می‌بینند (بویره حال و روز بسیار حقیرانه و چرکین و عقب مانده شهر فعلی بامردمی و صنعت و کسب و کارهایی در نهایت نکبت و حقارت ، جوهای کثیف و خانه‌و دکان‌های توسری خورده و ذلت بار و فقیرانه و چه و چه‌ها) و آن موزهٔ محقر غارت شده و فقط چند تا تهستون و سنگپاره و غیره ، داوری چنان توریست‌ها و تماشاگران معلوم است از چه قبیل و قماش خواهد بود. دیدن این اوضاع درده دوازده سال پیش مرا به سرودن این شعر واداشت قسمتی (تقریباً یک سوم) ازین قصیده که من ازبر، از حافظه، همراه فیلمی خوانده بودم، در تهران «پیاده» و در مجلهٔ سخن چاپ شد (همان وقت‌ها) و بعد هم در کیهان ادبی و بعد هم به انگلیسی ترجمه و نشر گردید . چون تمام این شعر درجائی چاپ نشده و در کتابهایم نیز نیامده، اینک اینجا تمام و کامل قصیده را به نشر می‌سپرم . حالا نمیدانم شوش چه وضع و حالی دارد با این جنگ لعنتی و حملهٔ این سگ‌ها ر تازی.

م. امید

تهران ، آذرماه ۶۳

شوش را دیدم.

این ابر شهر، این فراز فاخر، این گلمیخ،
این فسیل فخر فرسوده،
این دژ ویرانه تاریخ.

شوش را دیدم.

این کهن تصویر تاریک از شکوه و شوکت ایران پارینه.
تخت جمشید دوم، بام بلند آریائی شرق
آن مرور و مرگ را تسخر زنان در قعر آئینه.
شهرها در درها چون کلبه های تنگ و لت خورده،
و مرور و مرگشان برده،

شوش در باغی که ایران بود، چون قصری هزار اشکوب،
سالیان و هفته ها را روزهای عید و آدینه.

اینچنین یادم می آید خوب

با خط خوانای تاریخ اینچنین دیدم،
بر رواق و طاق تقویم ابد مکتوب.

در نور دیده چه بس طومار اعصار و سلاسل را
آفتابی ساعتش را عقرب کھائی

پویه چون پرگارهای پرتو خورشید
راه اعداد نجومی پوید و نوری

سالیان و قرن‌ها کوتاه در فهرست تقویمش
 با هزاره‌ها و بیورها شمارد چند و چون‌ها را
 شاخ‌زن صاحبقران‌ها در مطاوی قرن‌ها خفتند.
 دانیال و استر از ایشان
 قصه‌ها گفتند.

مانده بر اوراق تورات کهن مکتوب .
 باز هم ز آن دوردست خواب و افسانه
 می‌درخشد خوب.

بادرودیوارها، سقف و ستون‌های چنان زیبا و رؤیائی
 بشن و بالاخشتی از زیرخشتی از نقره
 سطح و سقف آبگینه، و آبگین آئینه و بلور
 و ستون‌های شگرفش را
 می‌تواند دید چشم کور

کتر فروغ شمعی ، از بس تاب تکرار و تصاعدها
 قصرها را با همه تالار و طنبی‌ها ، میانی‌ها و جنبی‌ها
 درتگ تاریکی شبهای دیمه نیز
 معجز معمار روشن روز رویاند
 با حصار و برج و باروها ، چنان استوار و پولادین
 آنچنان در اوج و سر در ابر افسانه
 که به جنبش قصه دیوار چین و سداسکندر
 کاخسازی عنکبوت و خاکبازی کودکان را بیشتر ماند.

شاهشهری با جلال و هیبت افلاکی و خاکی
 هاله گرم سعادت بافته در طوق گلهای برومندی
 سایه می زد شادمانه تابش خورشید رویش را
 معتدل می کرد گرمای سعادت را طراوتهاش
 با نثار پیدریغ ابرهای نعمت و راحت
 کوچه ها و خانه هایش چون خط و رنگ هماهنگی
 نقش کرده خوشترین تدبیر را برگستره ی تقدیر
 مردمی با بیشتر سرشار کامی، کمترین امکان دلتنگی
 در خیابان ها و برزن ها ردیف خانه ها دمساز هم رنگی
 باسطوری شاد، فهرست سعادتنامه کوشائی و تدبیر
 پیرو برنا، مردوزن ها، چهره های زنده و مختار
 غوطه ور در جبر جاوید و جمیل زندگی، با کار و کوشائی
 بر بساط دهر، ناهمواریا هموار
 بازی بغرنج بودن را چمان با ساده تر هنجار
 بدرستی دینشان می گشت و دنیا نیز
 بر مدار راستی ها و درستی ها
 و مدار سادگی هایش.

آنسوی افسانه، این روشن حقیقت را
 دانیال از بخت بیدارش به رؤیاها
 خوانده، وین زیباترین شعر طلائی را
 راز و روزروشنائی، آیت زیبائی و اشراق
 مثل سرمشق خدایان و خداوندان
 خاطر افروز همه آفاق

نقش بسته بر جبین دفتر مشرق.
 شوش را، این شهره شهر باستان را با همه شوکت
 چون نگینی پرتالائو دیده در انگشتر مشرق.
 این شکوه اورمزدی، تاج هفت امشاسپندی را
 دیده در اوج درخشش بر سر مشرق.

دانیال از بخت بیدارش
 این زمستانگه دژ نستوه و ستوار کیانی را
 کوتوال ایمنی هادیده در رژیای گلبارش ...
 آه، دیگر بس.
 شوش را دیدم،

دیدنی، اما چه دیدن، وای !
 مثل بیداری که از رژیای شیرینی،
 با جلال و هیبت، اما خالک و خون فرجام
 گنگ و مبهم لحظه هائی بی تداوم را بیاد آرد.
 مثل پیری در سفر گم کرده دوران جوانی ها،
 عیش ها و کامرانی ها،

نیم جانی ناتوان در پرده از تاراجها، بیمار
 اینک اینجا، با بتر هنجار،
 از عزیزانی که او را در حضر بودند
 می دهندش باروایت های گوناگون نشانی ها.
 کاینچنین شد، کاینچنین هاشد
 و چسان بود و چگونه، کان چها چون شد.

وز گرامی تر عزیزانش
 آن یکی پیراهنی آورده صدپاره،
 زهر مرگ اندود، قهر آغشت، دهر آلود

خاك و خون فرسود ، چون نطع شفق درشام طوفانی .
 و آن دگر آورده بازوبندی و مهری
 با خطی مرموز و ناخوانا
 و خبرهایی
 کاینچنین شد، کاینچنین باشد
 و چسان بود و چگونه کآن چهاچون شد.
 آه، دیگر بس کن ، ای تاریخ ، ای دانا گواه چند و چون دیده
 این مسافر ، این تماشاگر دلش خون شد.
 شوش را دیدم .
 — گویم اند آن شنیدن ها و خواندن ها—
 دیدنی بسیار بود و گفتنی بسیار
 گویم اند گفتنی ها نیز
 لیکن تنهایك سخن، يك چیز
 من نمی دانم
 راستی را، بدرستی که نمی دانم
 بر خراب این ابر شهر شگفت انگیز
 بر مزار آن شکوه و شوکت دیرین
 ما پریشان نسل غمگین را،
 بر سر اطلال این مسکین خراب آباد،
 فخر باید کرد، یا ندبه
 شوق باید داشت، یا فریاد؟
 بارها پرسیده ام از خویش

نسل بدبختی که مایانیم
 وارث ویران قصور و قصه اجداد،
 باچه باید بود مان دلشاده؟
 یادهای یابادهای، یا هرچه بودا بود، ، بادا باد؟

* *

از دل ویرانه اعصار
 می وزده و هوکنان بادی
 برگگی از سوئی برد سوئی،
 شکوه ای دارد، حدیثی می کند گویا
 این منم آهی کشیده، یا کشد دیوانه ای هوئی؟
 تاچه گوید، گوش بسپاریم:
 _ «نسل بی گند! ای زهیچ انگاره، ای تندیس!
 ای تهی تصویر!...»
 _ «با که گوید؟ باتو یا من؟»

_ [«هیس!»]

_ «با شما یانم، شما یان ، هر که در هر جامه، بر هر پای
 آی!

نسل بی گند، آی!
 من دگر از این تماشاها و دیدن ها
 شوکت افسانه پارین نهادن در برنا چیزی امروز
 شاه شهر قصه رادانستن و آنگاه
 دیدن این بینوا چرکین،
 همچو مسکین روستای کورو کودن، پیر
 پوزخند طعنه و تسخر»

از نگام دوست یا دشمن شنیدن‌ها و دیدن‌ها
 خسته شد روحم ، به تنگ آمد دلم ، جانم به لب آمد.
 بسکه آمد دوست ، دشمن رفت
 بسکه آمد روز و شب آمد ،
 یا مرا نابود کن ، با خاک یکسان کن ، برویم جای
 یا بسازم همچو پارین ، نسل بی‌گند ، آی!
 های!

چند توضیح : بیور : ده‌هزار - دانیال و استر در تورات از عظمت و شکوه و
 زیبایی شوش سخن‌ها گفته‌اند - بشن : پیکره ، قدوبالا ، تن ، تنه - طنبی در اصل
 بروزن ادبی‌ست ، به ضرورت بروزن جنبی آورده‌ام ، نوعی اطاق نشیمن میهمانخانه
 است در ساختمان‌های قدیمی ، مثل شاه‌نشین - کوتوال : قلعه‌بان ، دژبان ، محافظ
 و فرمانده دژ - نطع : سفره چرمین که زیر محکومان بمرگ می‌گسترده‌اند که خونشان
 اطراف را آلوده نکند - اطلال : ویرانه‌ها و بازمانده‌های ویران عمارات -
 گند : بروزن تندب - بیضه ، خایه ، گندآور و گنداومند بمعنی شجاع و خایه‌دار از همین
 کلمه است نسل بی‌گند : نسل بی‌خایه ، بی‌مرضه ، نامرد ، چند بیدستر که خایه سگ آبی
 است و داروئی‌ست نیز از همین ریشه است - تندیس : مجسمه

شب ، لاجورد و خاموشی..

سیمین بهبهانی

شب، لاجورد و خاموشی؛ من، شعله و شکیبایی...
جفتی پرانده می‌دوزم بر ناز کای تنهایی :
جفتی پرانده می‌دوزم - عاشق چنان که من بودم -
منقار سرخ واکرده، باهم پی‌هماوایی .
چشمانشان دو آینه - آینه‌یی که من بودم -
منزلگه دو فیروزه از آسمان مینایی.



در لاجورد و خاموشی ، آواز کوچه باغی را
سر می‌دهم که بگریزد اندیشه‌های سودایی.
من، نفس خواب خردیها - برچیده لب چونیلوفر -
کو دایه تا کند خوابم باقصه یا به لالایی ؟
يك قرص نان و يك شامی ناخورده مانده تا دیری ؛
گویی که رفته از یادم خوان چیدن و گل آرایي.
حافظ گشوده می‌خوانم «جایی که برق...» * و می‌گویم:
گیرم گرفته در «آدم»، من فارغم ز گیرایی؛
گیرم که «برق عصیان» اش در خرمن هوس گیرد،

* جایی که برق عصیان در آدم صفی‌زد / مارا چگونه زبید دعوی بیگناهی؟

بیم از شرر کجا دارد مانداب و بی‌تمنایی .



در لاجورد و خاموشی ، جفتی پرنده می‌دوزم ؛
نازکنواز پرهایشان ابریشمین و رؤیایی...

برناز کاری تنهایی، وقت‌پگاه می‌بینم
کز جفتشان یکی مانده، خو کرده با شکیبایی .

مهر ۶۳

دو شعر تازه از

م. آزاد

سپیده سرزد و مرغ سحر خواند
گل آتش میان باغ تندید
رها شد لاله از خورشید خونین
جهانی سبز بر تاراج خندید

نهایی تازه با رود جوان گفت
بیاور ژاله‌ای سیراب خورشید
گل فرزانه در خمخانه مهر
نگاه ماه را دید و درخشید.

چه می‌گویی که: من راز نهانم
به راز زندگی اندیشه درباش
گل افسرده گلخانه، هرگز
زمستان را بهاری شعله‌ور باش

انسان!
 کوتاه قدم مباش
 زیر ستارگان
 بگذار
 تاروشنان
 هر ذره تورا بشکافند

و در پگاه بدرود،
 هنگام رفتن خویش
 يك آسمان ستاره تو باشی .



فرهاد : خروش ۴

فرخ تمیمی

گل سرخ اناران و حصار باد
لب خندان، نگین رج رج مرجان
ندانم رشته‌ی یاقوت شد، یا اخگر سوزان؟
چه می‌گویند، شدخاکستری خاموش.

ترا کی می‌توانم دید؟
درخت سرکش، اما، گر گرفت ویستون در نور می‌افروخت
_ «مرا هرگز نخواهی دید»

لبت سرخ و بر آن لبخنده‌یی بشکفته از بیداد
شکسته فرق تو، از تیشه‌ی فرهاد!

منصور
 بالای دار
 بالاتر از من
 بالاتر از تو
 بالاتر از خاک
 نزدیکتر به خالق افلاک.

انار فرهاد :

درخت اناریست که در بیستون واقع است ، گویند چون فرهاد از شنیدن فوت شیرین تیشه بر سر خود زد دستۀ تیشه خون آلود گردید و از کوه بر زمین افتاد و سر آن بر زمین نشست و چون آن از چوب انار بود، بقدرت الهی سبز شد و درخت انار بهم رسید ، و انار آنرا چون باز کنند اندرون آن سوخته و خاکستر شده باشد.

برهان قاطع

بهرهان قاطع

تیراژه غزل

احمد کسیلا

دارد

دوباره

افق باز می شود

تیراژه غزل

به رنگ پرطاووس

می گشاید پر

و می نوازد

بربی کرانه آبی آفاق

آهنگ جویبار

نکیسارا

وانغمه مرغان

با صبحگاه شبنم و نیلوفر

همساز می شود،

□

گل کرده یاس سپید ستارگان

بر آسمانه نیلی فام

آری

دوباره روزهای جوان
بادانش شکفته آفتاب
هما آوازمی شود.

□

آن باز گشته زیبا
زندگیست

گو

تایبامیزد
باشهد ترانه «انسان»
وترنم آب
آنک

در گردش مدور ایام
وفصلها

بودن
با پرگشائی ساقهها
وچکاولکها

آغاز می شود

□

جادو چیست

فصلی از کتاب:

جامعه‌شناسی و انسانشناسی

نوشته مارسل موس

ترجمه : باقر پرهام

جادو، در جوامع گوناگون جهان، پدیده‌ای کاملاً متمایز از دیگر نظام‌های پدیده‌های اجتماعی شناخته شده است پس جادو نه تنها طبقه متمایزی از نمودهای اجتماعی است بلکه ضرورت تعریفی روشن برای آن هم امری بدیهی به نظر می‌رسد. چنین تعریفی را ما باید از دیدگاه خودمان ارائه کنیم زیرا نمی‌توانیم به این بسنده کنیم که چه پدیده‌هایی از دید عاملان یا تماشاگران‌شان پدیده‌های جادوگرانه شناخته شده. این عاملان یا تماشاگران دیدگاهی ذهنی دارند که الزاماً همان دیدگاه عینی علم نیست. مثلاً فلان دین آئین‌های قدیمی پیش از خود را حتی قبل از آنکه دیگر کسی به عنوان فریضه دینی به آنها عمل نکند آئین‌های جادوگرانه می‌نامیده همین طرز نگرش است که حتی بر جمعی از دانشمندان هم اثر گذاشته و مثلاً دانشمند فولکورشناس بسیار ارجمندی چون سکیت آئین‌های زراعی کهن مالایا را آئین‌های جادوگرانه می‌داند؛ از نظر ما فقط چیزهایی را باید جادوگرانه شمرد که تمامی، و نه فقط بخشی از یک جامعه، آنها را پدیده‌هایی جادوئی دانسته‌اند. اما این راه می‌دانیم که جوامع جهان همواره از اعمال جادوگرانه خود، آگاهی روشنی نداشته‌اند و اگر هم داشته‌اند، رسیدن‌شان به چنین آگاهی بسیار کند بوده است. پس این امید بیهوده را نداریم که بیدرنگ به حد و حدود تعریف کاملی از جادو برسیم، تعریفی که فقط در نتیجه بررسی روابط جادو و دین به دست خواهد آمد.

در جادو سه چیز وجود دارد : عاملان، افعال و تصورات : جادوگر کسی است که افعالی جادوگرانه دارد، حتی اگر حرفه‌ای این کار نباشد؛ تصورات جادوگرانه افکار و اعتقاداتی است که با افعال جادوگرانه تطبیق می‌کند؛ اما افعالی که دیگر عناصر جادو به اعتبار آنها تعریف می‌شود، همانا مراسم جادوگرانه است. پس قبل از هر چیز باید این گونه افعال را از دیگر اعمال اجتماعی که امکان دارد با آنها آمیخته شود تمیز داد.

مراسم جادوگرانه، و اصولاً جادو، قبل از هر چیز، پدیده‌های سنت است. فعل‌هایی که تکرار نشود جادوگرانه نیست. افعالی که تمامی گروه به کار آئی آنها باور نداشته باشد جادوگرانه نیست. شکل مراسم به نحوی عالی انتقال پذیر است و باور مردم ضامن اجرائی آن، از اینجا نتیجه می‌شود که افعال کاملاً فردی، مانند اعمال خرافی خاص قماربازان^۱ را نمی‌توان افعال جادوگرانه نامید.

آن دسته از اعمال سنتی که جادو را می‌توان با آنها درآمیخت عبارتند از: افعال حقوقی^۲، فنون^۳ و مراسم دینی^۴. نظام تعهد حقوقی را از این روبه جادو نسبت داده‌اند که در روابط حقوقی، اینجا و آنجا، کلمات و حرکاتی دیده می‌شود که تعهدآور و پیوندساز است و با آداب ظاهری با شکوهی نیز انجام می‌گیرد. اما باید توجه داشت که اگر افعال حقوقی غالباً خصلت مراسمی دارند، اگر قراردادهای سوگندها، و عناصر طبیعت را به شهادت گرفتن^۵، از برخی جهات جنبه تقدس‌آمیز دارند برای آن — نیست که خود این افعال به خودی خود نوعی مراسم‌اند، بل از آن روست که آمیخته به مراسم‌اند. این افعال هنگامی که دارای کارآئی خاص تلقی می‌شوند، یا نقشی بیش از برقرار کردن مناسبات قراردادی مابین افراد دارند، دیگر اعمال حقوقی ساده نیستند بلکه افعالی جادوگرانه یادینی‌اند. در حالی که، افعال مراسمی، برعکس ذاتاً می‌توانند اثری بیش از تعهدات و قراردادهای ایجاد کنند؛ این گونه افعال به نحوی عالی اثربخش‌اند، آفریننده‌اند، و کاری انجام می‌دهند. تصور می‌رود که مراسم جادوگرانه حتی به نحو ویژه‌ای از این خصوصیت اثربخشی برخوردارند، چندانکه حتی نام خود را هم از همین خصوصیت می‌گیرند؛ مثلاً درهند مناسب‌ترین

۲ — actes juridiques

۴ — Rites religieux

۱ — joueurs

۳ — Techniques

۵ — ordalie اثبات حقانیت از طریق عناصر طبیعی، مثلاً عبور از آتش م.

واژه برای بیان مفهوم مراسم، واژه کارمان (Karman) به معنای فعل است، envoutement یا نقش‌انگیزی جادوگرانه (آسیب‌رساندن به شخص از راه زخم‌زدن بر تصویر یا نقش مومی او) همان factum به معنای انجام‌دادن، کردن krtya یعنی کردار در مرحله عالی‌آنست؛ واژه آلمانی Zauber یعنی جادوهم معنای ریشه‌ای مشابهی دارد؛ در زبان‌های دیگر نیز برای بیان اعمال جادوگرانه واژه‌هایی به کار می‌رود که ریشه آنها به معنای کردن و انجام دادن است.^۶

اما فنون تیز آفریننده‌اند. حرکاتی که لازمه به‌کاربردن فنون‌اند نیز مشهور به اثر بخشی‌اند. از این نظر مهمترین بخش بشریت به زحمت می‌تواند فنون را از مراسم جادوگرانه بازشناسد. در بین مقاصدی که هنرها و صنایع ما به سختی بدان‌ها دست می‌یابد، شاید حتی یک مقصد هم وجود نداشته باشد که گمان نبرود جادو بدان دست خواهد یافت؛ فنون و جادو چون هردو به هدفهای واحدی می‌گرایند^۷، طبعاً باهم یکی می‌شوند و آمیزش آنها امری ثابت و دائمی است، اما نسبت‌های این آمیزش فرق می‌کند. معمولاً در ماهیگیری، شکار و کشاورزی جادوهمه جا با فنون همراهی می‌کند و مدد کار آنهاست. هنرهای دیگر هم هستند که به اصطلاح تماماً محاط در جادویند - مثلاً پزشکی و کیمیاگری؛ در این دو هنر وجود عنصر فنی تا مدتهای مدید در حداقل ممکن خویش است و حال آنکه عنصر جادو عنصری مسلط است؛ این دو هنر چنان به جادو وابسته‌اند که توسعه آنها نیز ظاهراً در درون جادو صورت می‌گیرد. نه تنها امر پزشکی از روزگاران قدیم تا به امروز تقریباً همیشه پوشیده از تجویزات دینی و جادوئی، چون نیایش‌ها، غرائم خوانی‌ها، احتیاطات ستاره‌شناسانه، بوده بلکه حتی داروها، پرهیزهای طبیبانه، و «دست» جراح در حقیقت بافت پیچیده‌ای از نمادها، همدردی‌ها، همدرمانی‌ها، و بیزاری‌هاست که در واقع به شیوه جادوگرانه تلقی می‌شوند. اثر بخشی مراسم جادوئی و کارآئی فنون دو چیز متمایز از هم نیستند، بلکه کاملاً همزمان باهم به اندیشه می‌آیند.

این گونه آمیختگی جادو و فنون مخصوصاً از آنجا آسان تر می‌شود که

۶- در زبان فارسی تعابیر «چشم‌زخم» و «چشم‌زدن»، که از مقوله اندیشه

های جادوئی و خرافی‌اند، همین خاصیت را دارند.

۷- یعنی هدف تأثیر گذاشتن و به انجام کاری نائل شدن.

می بینیم خصلت سنتی جادورا در هنرها و صنایع هم می توان یافت. سلسله حرکات هنرور صنعتگر همانقدر يك شكل و منظم است که سلسله حرکات جادوگر. با اینهمه تمایز هنرها و جادو در همه جا تأیید شده چرا که حس می شده است که میان این دو تفاوتی هرچند نادریافتنی از لحاظ روش وجود دارد. در فنون، تصور می شود که نتیجه کار امری مکانیکی است. معلوم است که نتیجه کار فنی از هماهنگی حرکات، ابزارها و عوامل فیزیکی برمی خیزد. نتیجه کار، معلول بیواسطه يك علت است؛ فرآورده های کار باوسائل به کار رفته سنخیت دارند؛ برای پرتاب چیزی به دستگاه پرتاب نیاز است و آشپزی باكمك آتش انجام می گیرد. از این گذشته، سنت همواره زیر نظارت تجربه قرار دارد و از این طریق ارزش اعتقادات فنی دائماً در معرض آزمایش است. حتی وجود هنرها وابسته است به اینگونه ادراك مداوم از سنخیت علت ها و معلول ها. هنگامی که يك فن هم جادوگرانه و هم فنی است، بخش جادوگرانه اش آن بخشی است که در محدوده این تعریف قرار نمی گیرد. مثلاً دريك عمل درمانی، کلمات، غرائم، واجبات مراسمی یا ستاره شناسانه از مقوله جادو به شمار می روند؛ در همین جاست که نیروهای باطنی، یعنی ارواح، کمین کرده اند و عوالمی از اندیشه ها حاکم اند که شهرت اثربخشی خاص حرکات مراسمی — که متفاوت از اثربخشی مکانیکی آنهاست — از آن سرچشمه می گیرد. تصور نمی شود که نتیجه محسوس حرکات، معلول حقیقی باشد. معلول حقیقی همواره فراتر از حد نتایج محسوس حرکات است، و معمولاً، با آنها از يك سنخ نیست؛ مثلاً هنگامی که بابه هم زدن آب يك چشمه به كمك يك تکه چوب در صد دایجاد باران برمی آیند؛ این خاصیت از خواص ویژه حرکات مراسمی است که می توان آنها را افعال سنتی با اثربخشی فی نفسه نامید. اما تا اینجا مافقط به تعریف مراسم و حرکات مراسمی رسیده ایم و نه به تعریف مراسم جادوگرانه که اکنون باید وجه تمیز آنها را از مراسم دینی نشان دهیم. می دانیم که فریزر در این مورد ضوابطی پیشنهاد کرده است. اولین ضابطه اینست که مراسم جادوگرانه مراسمی مهرانگیز است. اما این علامت کافسی نیست. نه تنها مراسم جادوگرانه ای وجود دارد که مهرانگیز نیست بلکه این حقیقت هم هست که رابطه مهر رابطه خاص جادو نیست چون در دین هم افعال مهرانگیز وجود دارد. هنگامی که کاهن بزرگ در معبد اورشلیم، در جشن

سو کو^۸، آب بر محراب می ریخت در حالی که دستهایش را به آسمان برافراشته بود، بیگمان سرگرم انجام مراسم مهرانگیزی بود که می بایست به ایجاد باران بینجامد. همچنین است ماهیت کار هندوی مامور اجرای مراسم دینی، در طی انجام تشریفات يك قربانی باشکوه، که مدت عمر قربانی کننده را بر حسب طول مسافتی که وی در حین اجرای مراسم «لیباسیون»^۹ می پیماید کم یا زیاد می کند. از هردوسو، نمادها به حد کافی روشن اند؛ حرکات مراسمی گوئی به خودی خود اثربخش است؛ با اینهمه، در هردو مورد، ماهیت آن به نحوی عالی ماهیتی دینی است: عوامل انجام دهنده، خصلت مکان های اجرای مراسم یا وجود خدایان حاضر در آنها، جلال و شکوه اعمال، نیت حاضران در آئین، همه، کمترین تردیدی در این مورد برای ما باقی نمی گذارند. پس مراسم مهرانگیز می توانند مراسمی جادوگرانه یا دینی باشند.

ضابطه پیشنهادی دوم فریزر اینست که مراسم جادوگرانه معمولاً به خودی خود اثر می گذارد، اثری که اجبار در آنست؛ در حالیکه مراسم دینی مراسمی ستایش کننده و آشتی بخش است؛ یکی از این دو مراسم تأثیر مکانیکی بیواسطه ای دارد، و دیگری نامستقیم و از طریق نوعی اقتناع احترام آمیز عمل می کند و عامل تأثیر آن يك واسطه روحانی است. اما این تمایز نیز کافی نیست؛ زیرا مراسم دینی نیز غالباً اثری اجبارآور دارد، و خدا، در بیشتر ادیان کهن به هیچوجه چنان خدائی نبود که از هرگونه مراسم همراه با خشونت بی نیاز باشد. وانگهی، چنانکه خواهیم دید، این سخن که تمامی مراسم جادوگرانه تأثیری مستقیم داشته اند درست نیست چرا که در جادووارواحی هست و حتی خدایانی هم مشاهده می شود. بالاخره، روح، خدایا اهرمن، همواره به نحوی مقدر و اجتناب ناپذیر گوش به فرمان جادوگریست و کار جادوگر معمولاً به نیایش در برابر او می انجامد.

پس باید علامات دیگری بجوئیم. برای یافتن این گونه علامات بهتر است بر اساس تقسیمات پشت سرهم عمل کنیم.

در بین انواع مراسم، مراسمی هستند که یقیناً دینی اند: از جمله مراسم پر جلال، عمومی، اجباری، منظم، مثل اعیاد و تشریفات تقدیسی. با اینهمه،

۸ — souccoth، عید میوه بندگان

۹ — Libation مراسم تثار کردن مایعات (شراب، شیر، روغن) به پیشگاه

خدایان (فرهنگ روبر) ۴

مراسمی باهمین خصلت وجود دارد که فریزر آنها را مراسم دینی تشخیص نداده است؛ از نظر وی همه تشریفات استرالیاییان، بیشتر تشریفات مربوط به مراسم پذیرش، به دلیل مراسم مهرانگیزی که دربردارند، مراسمی جادوگرانه اند. آری، مراسم کلان‌های آروناتا، مراسم مشهور به اینتی شیوما^{۱۰} دقیقاً از همان اهمیت، وقار، و تقدسی که مفهوم دین درخود دارد برخوردار هستند. انواع و اجداد توتمی حاضر در جریان این مراسم از نیروهای احترام‌انگیز یا ترس‌آوری هستند که دخالت آنها از نظر خود فریزر علامت فعل دینی است. این نیروها حتی در طول تشریفات نیایش می‌شوند.

مراسم دیگری وجود دارد که برعکس بطور منظمی، جادوگرانه است. این مراسم، جادوی سیاه یا جادوهای بدیمن زیانبار است^{۱۱}. در حقوق و دین نیز از این گونه جادوها همواره به همین صفت یاد شده است. این گونه جادوها چون غیر قانونی است، آشکارا ممنوع شده است و ارتکاب بدانها مجازات دارد. این ممنوعیت رسماً بیانگر تخصصی است که میان مراسم جادوگرانه و مراسم دینی وجود دارد. حتی می‌توان گفت که خصلت جادوگرانه جادوی سیاه از همین ممنوعیت پدید می‌آید، چرا که مراسم دینی هم داریم که به همین اندازه زیانبارند اما ممنوع نیستند، برخی از منوادر devotio، یعنی نفرین به دشمنان شهر، به کسانی که به مردگان و گور آنها بی‌حرمتی کنند یا سوگندی را زیر پا بگذارند، و بالاخره انواع مراسم مجازات مرگ که ضامن پرهیز از محرمات دینی انداز این مقوله شمرده می‌شوند. حتی می‌توان گفت که جادوهای بدیمنی وجود دارند که شهرت طلسم کنندگی زیانبارشان فقط به اعتبار کسانی است که از آنها می‌ترسند. پس می‌بینیم که در جادو بیش از پیش اصل بر ممنوعیت است.

این دو حد نهائی، به اصطلاح، دو قطب جادو و دین را تشکیل می‌دهند. قطب قربانی و نذر و نیاز و قطب طلسمات بدیمن زیانبار. ادیان همیشه برای خود نوعی آرمان می‌آفرینند که پذیرنده همه سرودها، آرزوها و نذر و نیازها، و در حمایت سدی از محرمات است. جادو از این مناطق به دور است. جادو به طلسمات زیانباری می‌گراید که مراسم جادوگرانه پیرامون آن شکل

می گیرند و ارائه دهنده نخستین خطوط تصویری است که بشریت از جادو برای خود ترسیم کرده است. در میان این دو قطب، انبوه درهمی از پدیده‌ها قرار دارد که خصلت ویژه آنها مستقیماً ظاهر نیست. این دسته از پدیده‌ها اعمالی هستند که نه بطور مخصوص از مقوله محرمات‌اند و نه از شمار مجوزات. برخی افعال دینی هستند که فردی و اختیاری‌اند، و افعال جادوگرانه‌ای وجود دارند که قانونی‌اند. اینها از يك سو عبارتند از افعال وابسته به آئین پرستش‌فرد، و از سوی دیگر اعمال جادوگرانه ملازم با فنون، مثلاً فن پزشکی. دهاتی‌های ما که برای دفع مضرت موشهای صحرائی به طلسم و دعا متوسل می‌شوند، سرخپوستی که طبابت جنگی‌اش را به کار می‌گیرد، و فنلاندی که به سلاح شکاری‌اش ورد می‌خواند، هدف‌هایی را دنبال می‌کنند که بازگو کردن آنها عیبی ندارد و افعالی را انجام می‌دهند که ممنوع نیست. خویشاوندی جادو و آئین خانگی حتی به درجه‌ای است که می‌بینیم درملانری جادو در آن رشته از افعالی که موضوع آنها ستایش اجداد است بروز می‌کند. مانه‌تنها مخالف‌امکان این گونه آمیختگی‌ها نیستیم بلکه معتقدیم که باید بر اهمیت آنها تاکید کرد تا فرصت تبیین آنها به موقع خود دست‌دهد. عجالتاً تعریف گریم را می‌پذیریم که جادو را «نوعی دین برای خدمت به نیازهای پائین حیات خانگی» می‌داند. اما علاقه ما به پیوستگی جادو و دین هرچه باشد برای ما فعلاً این مطلب اهمیت دارد که قبل از هرچیز پدیده‌ها را طبقه بندی کنیم، و برای این منظور، به برخی از خصلت‌های خارجی دست بیاوریم که براساس آنها بتوان انواع پدیده‌ها را تشخیص داد؛ زیرا خویشاوندی پدیده‌ها مانع از آن نشده است که اشخاص تفاوت دونوع مراسم را دریابند و چنان عمل کنند که این تفاوت باز نموده شود. پس ما باید در جست و جوی علامات‌ی باشیم که تفکیک پدیده‌ها را میسر کند.

نخست‌اینکه، مراسم جادوگرانه و مراسم دینی غالباً عوامل متفاوتی دارند، این دونوع مراسم توسط افراد واحدی انجام نمی‌گیرند. اگر استثنائاً، کشیشی به جادو متوسل شود، رفتار او رفتار عادی حرفه‌ای‌اش نیست؛ وی به محراب پشت می‌کند، و آنچه را که می‌بایست بادت راست انجام دهد بادت چپ انجام می‌دهد، و قس علیهذا.

اما علامات دیگری هم وجود دارند که ما باید گردآوری و طبقه‌بندی

کنیم. و قبل از همه علامات مربوط به انتخاب محلی که تشریفات جادو باید در آن انجام گیرد. جادو در همه موارد در معبد یا در محراب خانگی صورت نمی‌گیرد، بلکه معمولاً در پیشه‌ها، دور از آبادی، در شب یا در تاریکی، یا در خفایای خانه، یعنی دور از انظار انجام می‌شود. در حالیکه مراسم دینی معمولاً آشکارا و در ملاء انجام می‌گیرد مراسم جادوگرانه از انظار می‌گریزد. حتی جادوی قانونی، درست مانند جادوی سیاه، مخفیانه است. جادوگر، هنگامی که مجبور به جادوگری در ملاء عام شود می‌کوشد از زیر بار آن شانه خالی کند؛ در این گونه موارد «ژست» های وی تاپیدا و گفتار او نامفهوم است. حکیم یاشکسته‌بندی که در برابر جمع خانواده کار می‌کند معمولاً کلماتی زیر لب ادا می‌کند، دستی می‌کشد و به حالات خلسه مانند وانمودی یا حقیقی پناه می‌برد. جادوگر که در دل جامعه بدینسان جویای اتزوا است، در دل پیشه‌ها بطریق اولی اتزوای بیشتری می‌جوید. جادوگر حتی در برابر همکارش حریم اسرار خودی‌اش را محفوظ نگاه می‌دارد و دست و پایش را جمع می‌کند. اتزوا، مانند راز، علامت تقریباً کاملی از طبیعت دروئگرای مراسم جادوئی است. این مراسم همیشه امری فردی یا مربوط به افرادی است که در خلوت عمل می‌کنند؛ فعل و فاعل در جادوگری پوشیده از اسراراند.

این علامات گوناگون در واقع فقط بیانگر غیردینی بودن مراسم جادوگرانه‌اند، مراسم جادوگرانه ضددینی است و همه هم می‌خواهند که ضددینی باشد. در هر صورت مراسم جادوگرانه بخشی از این نظام‌های سازمان یافته‌ای که ماکیش و آئین می‌نامیم نیست. برعکس يك عمل دینی، حتی اتفاقی، حتی اختیاری، همواره پیش‌بینی شده، تجویز شده و رسمی است. این گونه عمل بخشی از يك آئین است. خراجی است که به مناسبت نیایشی به درگاه خدایان یا نذرونیازی برای يك بیماری پرداخته می‌شود و همیشه چیزی نیست جز ستایشی منظم، اجباری، حتی الزامی، با همه ارادی و اختیاری بودن‌اش. مراسم جادوئی برعکس هر چند که گاه به تحوی مقدر زماندار و دوره‌ای (مثلاً جادوی کشت و زرع) یا الزامی است، اما هنگامی که به منظور رسیدن به هدف‌هایی معین (مثلاً معالجه) انجام می‌گیرد همیشه امری غیر منظم، غیر عادی، و دست کم، نه چندان پرارج تلقی می‌شود. مراسم جادوئی درمانی، هر قدر که قانونی و مفید در نظر گرفته شوند،

با اینهمه نه آن جلال و شکوه و نه آن احساس و وظیفه‌شناسی را که در يك قربانی دادن کفارهای یادر نذرو نیاز به درگاه خدای شفا‌دهنده دیده می‌شود دارا هستند. مراجعه به حکیم، به صاحب طلسمات یا مالک ارواح، به شکسته بند، به جادوگر، ناشی از ضرورت است‌ته از تعهد اخلاقی.

با اینهمه، از کیش‌های جادوگرانه نیز مثال‌هایی داریم. مثلاً کیش هکات^{۱۲} در جادوی یونان، کیش دیان و اهریمن در جادوی قرون وسطا، و بخش کاملی از کیش پرستش یکی از خدایان بزرگ هندو، رودراشیوا^{۱۳}. اما این‌ها پدیده‌های دست دوم‌اند و فقط ثابت می‌کنند که جادوگران کیش خاصی از روی گرته کیش دینی برای خودشان ساخته‌اند.

پس به تعریفی از مراسم جادوگرانه رسیده‌ایم که موقتاً می‌تواند قانع کننده باشد. مراسم جادوگرانه هرگونه مراسم خصوصی، مخفیانه و اسرارآمیزی است که جزئی از يك کیش سازمان یافته نبوده، حدنهائی آن رسیدن به نوعی مراسم ممنوع است. از این تعریف، با توجه به تعریف ما از دیگر عناصر جادو، نخستین وجه تعیین مفهوم کلی جادو نتیجه گرفته می‌شود. پیداست که ما جادورا از راه شکل مراسم آن تعریف نمی‌کنیم بلکه اساس تعریف را بر این قرار می‌دهیم که مراسم جادو در چه شرائطی صورت می‌گیرد، شرائطی که ضمناً بیانگر مقام جادو در مجموعه عادات اجتماعی‌اند.

انقلاب تکنولوژی و ادبیات امروز غرب

م. آزاد

انقلاب تکنولوژیک* و اثرات گسترده آن بر بسیاری از جنبه‌های زندگی همه جوامع توسعه یافته صنعتی نه تنها مسأله‌ایست عمده، که نادیده گرفتنش امکان‌ناپذیر است، زیرا نفوذش بر هستی آدمی و بر زندگی میلیون‌ها انسان آشکار است، حضورش در ادبیات جهان احساس می‌شود و توجه جدی ناقدان و تاریخ‌گزاران ادبیات را برانگیخته است.

سه دهه است که کشورهای توسعه یافته صنعتی انقلابی را در علم و صنعت تجربه می‌کنند که در تاریخ بی‌سابقه است؛ انقلاب تکنولوژیک نیمه دوم قرن بیستم در زمانی بس کوتاه، تمامی حیطه‌های علم و فن را درنور دیده است. مسائلی که صدوحتی پنجاه سال پیش از ذهن بشر نمی‌گذشته، و درواقع صورت‌بندی علمی‌شان میسر نبوده، امروزه طرح، تدوین و آزموده شده و شگفتی‌ها در دانش و فن‌پیدا آورده است.

انسان در کشف تازه‌های دانش و فن چنان می‌تازد، که دگرگونی‌هایی که در آستانه هزاره سوم میلادی (تتها یک ربع قرن دیگر) روی خواهد داد، برایش تصور ناپذیر است.

زمینه انقلاب تکنولوژیک در نیمه اول این قرن با کشف الکترون و عناصر رادیواکتیو فراهم آمد، بخصوص طرح نظریه نسبیت اینشتین دربرداشت انسان

* Technological Revolution

در برابر «تکنولوژی» هم فن‌شناسی پیشنهاد شده و هم فن‌آوری، اما خود اصطلاح تکنولوژی در زبان مارواج همگانی پیدا کرده.

از جهان مادی دگرگونی‌هایی پدید آورد. انقلاب تکنولوژیک، بخصوص متعلق به نیمه دوم این قرن است، زیرا دگرگونی‌های شتابانگ کمی و کیفی عظیمی در زمینه فن‌شناسی و فن‌آوری در این دوران روی داد؛ خودکاری^۱ در صنعت، پیشرفتی شگرف کرد و قرن‌رایانه‌ها (کامپیوترها)، پروازهای مافوق صوت و کشفیات فضائی در رسید. از همان آغاز دهه ۱۹۵۰ انقلاب فن‌آوری دگرگونی‌هایی در گستره زندگی اجتماعی پدید آورد و در دو دهه اخیر، این دگرگونی‌ها ژرف‌تر و گسترده‌تر شد. انقلاب تکنولوژیک نه تنها در ساختار اجتماعی، که در زندگی درونی آدمی، بر ساخت شخصیت او اثرگذار است، همچنان که بر سازمان و خصلت فعالیت‌های بشری:

در کارخانه‌هایی که صنعت - با کاربرد پیشرفته‌ترین رایانه‌ها - به‌عالی‌ترین درجه خودکار شده است، تشخیص کاردستی از کارفکری روزبه‌روز دشوارتر می‌شود. گروه فزاینده‌ای از کارگران دستکار، پس از گذراندن دوره آموزش تخصصی، به گروه تکنسین‌ها و متخصصان فنی می‌پیوندند، در این روند نوع تازه‌ای از «طبقه کارگر» پدید آمده است که بر بنیاد جدیدترین مهارت‌های فنی کارکرد اقتصادی و اجتماعی تازه‌ای دست‌یافته است.^۲

از آنجا که علم و تکنولوژی را نمی‌توان به هیچ‌وجه «خنثی» تلقی کرد و روش کاربرد علم و تکنولوژی مشروط به نظام اجتماعی‌یی است که از دستاوردهای علم و فن بهره می‌گیرد، یکی از نتایج خودکاری ماشین به‌عالی‌ترین درجات در غرب «دنده چرخشی»^۳ است که رایانه‌ها به حرکتش می‌اندازند - یعنی خود انسان، چرا که آدمی خود به مکانیزمی بدل شده است، زائده‌ای بیگانه با کل دستگاه که انگیزه‌ای انسانیش به هیچ شمرده می‌شود.

۱ - Automation

۲- آمبراتسوموف E. Ambrotsomou در رساله طبقه کارگر جامعه‌وادبیات می‌نویسد: «انقلاب تکنولوژیک دگرگونی‌یی است شگرف... که بر تمامی جنبه‌های زندگی جوامع جدید صنعتی اثر گذار است بخصوص در ساختار اجتماعی آنها... هرچند در کشورهای پیشرفته صنعتی کار غیر دستی به سرعت جایگزین حرفه طبقه کارگر سنتی می‌شود، با اینهمه نباید نتیجه گرفت که باین جایگزینی، طبقه کارگر یکسره از میان برمی‌خیزد.»

این بیگانگی منشأ تعمیق بحران شخصیت در جوامع پیشرفته صنعتی غرب، بخصوص در سه دهه گذشته بوده است. بحران شخصیت در واقع ناشی از تشدید تضادهای اجتماعی در اثر انقلاب تکنولوژیک است، چرا که این انقلاب در متن جوامعی روی داده است که در خود آنها دگرگونی بنیادی پدید نیامده است؛ نظامی که بنیادش بر بهره‌کشی است.

بیشتر روشنفکران غربی، بخصوص پس از انفجار بمب‌آتمی در هیروشیما با انقلاب تکنولوژیک سخت بدبینانه برخورد کردند. در نظر آنها، جوامع پیشرفته صنعتی دستاوردهای هوش بشر را به ضد خود اوبه کار می‌برد. این بدبینی چندان دور از واقعیت نیز نیست. تجربه کاربرد پیشرفته‌ترین رایانه‌ها در جنگ افزارهای مدرن ثابت می‌کند که هر یافته جدید علمی و هر نوآوری تکنولوژیک بیش از هر چیز در خدمت اهداف نظامی بکار گرفته می‌شود تا هدف‌های بشردوستانه و صلح‌خواهانه.

نه تنها روشنفکران، که از نظر توده مردم کشورهای صنعتی پیشرفته غرب نیز انقلاب تکنولوژیک فاجعه‌ساز بوده است. خودکاری صنایع و تعطیل کارخانه‌ها به علت بحران‌های اقتصادی سطح بیکاری را بسیار بالا برده است. میلیون‌ها کارگر در کشورهای صنعتی در بیکاری مدام به سر می‌برند، و از همه فاجعه‌آمیزتر، خطر جنگی دیگر در پیش است. با کاربرد جنگ افزارهای جدید امحاء جمعی زندگی از سیاره ما رخت برمی‌بندد.

اشاره کردیم که انقلاب فن‌شناختی نه تنها در فرایند تولید و فعالیت‌های تولیدی اثرگذار است، بلکه خود انسان، مقتضیات زندگی فرهنگی، سلیقه و رسم و راه زندگی، یکسره از این انقلاب اثر می‌پذیرد و همزمان با این دگرگونی‌ها، هنر نیز دگرگون می‌شود، هرچند این دگرگونی به تدریج روی می‌دهد و به همین دلیل نیز برخی از نویسندگان تاریخ ادبیات و هنرها این دگرگونی را همچنان نادیده می‌گیرند.

اگر فکر کنیم هنر و بخصوص ادبیات پس از هر کشفی در هر زمینه‌ای از علم و فن بی‌درنگ واکنش نشان می‌دهد، ساده‌اندیشانه و مبتذل خواهد بود. برای نمونه کشف شکفت‌انگیز «رمزهای ژتیک» انگیزه ناگهانی سرایش شعر یا نوشتن داستان و نمایشنامه‌ای نشد.

اکنون که سی سال از آغاز انقلاب تکنولوژیک می‌گذرد می‌توان بازتاب آن را در ادبیات آشکارا دید. این بسیار شگفت‌انگیز بود که انقلابی چنین شگرف، تخیل شاعران و نویسندگان را برنیا انگیزد، و بعیدتر از آن بهره‌نگرفتن رسانه‌های همگانی از نوآوری‌های فن بود. این رسانه‌های بیشترین بهره را از دست‌آورده‌های فن بردند، زیرا انقلاب تکنولوژیک، ابزارهایی اثرگذارتر، کاراتر و ارزان قیمت‌تر فراهم آورد و تازه‌ترین دستاوردهای فنی را در گسترش این «فرهنگ بجنبی» (sub-culture) بکار گرفته‌است. در این زمینه باید به نکته با اهمیتی اهمیتی نیز ضمناً اشاره کرد:

هنر اصیل در زمانه ما همچنان در تحول است و راهش را در میان گرایش‌های متضاد باز می‌کند. اما «هنر» دیگر که اصطلاح «هنر همگانی»^۱ برای آن چندان دقیق نیست، در واقع شبه هنر است. هنریست کاذب که مستقیم و غیر مستقیم با سیاست ایدئولوژیک حلقه‌های طبقه حاکم در جوامع پیشرفته صنعتی - جوامع فراوانی و مصرف - پیوند دارد. این رسانه‌ها هر روز مجهزتر و کارآمدتر می‌شوند، شاخه‌های این «فرهنگ» مطبوعات و ادبیات مردم پسند، رادیو، نمایش، سینما و بخصوص تلویزیون - با بهره‌گیری از دستاوردهای ادبیات و هنرها و کاربردتازترین شیوه‌ها و شگردهای فنی، در جهت هدایت شعور اجتماعی و در واقع تحمیل توده‌ها - بکار گرفته می‌شود. این فرهنگ کاذب، فرهنگی سنتی را ویران می‌کند. گرایش‌های جهان وطنی، فرهنگ ملی را زیر سلطه می‌گیرد و به اتروا می‌کشد، بدین گونه است که تکنولوژی در ساختار اجتماعی و فرهنگی مستقیماً اثر می‌گذارد و حتی برای زندگی فردالگو می‌سازد. به همین جهت نیز مبارزه با این «شبه فرهنگ» برای یاری بخشیدن به فرهنگی اصیل، پیشرو و مردمی اهمیت حیاتی دارد چرا که سوداگران سلطه‌جوی «رسانه‌های همگانی» آینده فرهنگ بشری را سخت تهدید می‌کنند.

هرچند جدل دیرانجام برسر مدرنیسم و هنر آوانگارد (یعنی همان هنر مدرن که نیم قرن است وجود دارد) هنوز از نفس نیفتاده، با اینهمه

موضوع این جدل شکلی تازه پیدا نکرده است که مستلزم بحث و بررسی دوباره باشد. موضوع نوگرایی و واقع گرایی نیز دیگر چندان تازه نیست (این موضوع به حد کافی بررسی شده است) مسأله تازه اینست: برآستی زمینه‌ای بنیادی وجود دارد تا از ادبیات نوآئین نیمه دوم قرن بیستم گفت‌وگو کنیم؟ یعنی در ادبیات پویای سده‌های گذشته مشخصات بارزی بازیافته می‌شود تا بتوان از آغاز يك دوران جدید ادبی سخن گفت؟ امروز دیگر حتی جامعه شناسان مارکسیست هم برخلاف گذشته، نمی‌کوشند تا پدیده‌های زیبایی شناختی را مستقیماً به «زیربنای اقتصادی» شان وابسته کنند. یا برانعکاس مبارزه‌ای طبقاتی در دوره‌ای معین، در اثر ادبی معینی اسرارورزند. البته هستند آثاری که این گونه پیوستگی در شان آشکار است. اما این آثار، اندک شمارند و در مطالعه‌ای جامع بکار نمی‌آیند. سخن گفتن از اثر مستقیم انقلاب تکنولوژیک بر ادبیات (یا نویسندگان معروف) نمی‌تواند کاملاً درست باشد. با اینهمه دامنه‌ای این انقلاب بسیار گسترده است. تکنولوژی زندگی روزانه مردم جهان صنعتی را به شدت دگرگون کرده است. پدیده‌های بسیار متنوع انقلاب تکنولوژیک همچنان بر ادبیات کشورهای پیشرفته صنعتی اثر می‌گذارد و ادبیات را هم از لحاظ درون‌مایگی (Thematic) و هم از لحاظ سبک‌ورزی دگرگون می‌کند.

این که رئالیسم هنوز زنده است؛ واقعیتی است مسلم که نیازی به اثبات ندارد. بدیهی است که رئالیسم زمانه‌ما رئالیسم سنتی بالزاک، دیکنس و حتی هائیش‌مان و روزه‌مارتن دوکارنیست. رمانهای رئالیستی در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ در آمریکا، آلمان، فرانسه و ایتالیا با «نیاکان ادبی» شان تفاوت‌های کیفی دارند. همانگونه که تمدن تکرار و حتی تجدید نمی‌شود و انسان نو نیز به زندگی روستائی باز نمی‌گردد، ادبیات امروز نیز دیگر به موضوع و سبک و ساخت رمان‌های سروانتس و بالزاک بر نمی‌گردد.

در سبک و ساختی که بسیاری نویسندگان زمانه ما به موضوعات می‌دهند، دگرگونی‌های آشکاری مشهود است این دگرگونی‌ها همچنین شیوه‌های ادبی را هم دربر می‌گیرد. این تحول نسبت به تحولی که در نوع و شکل‌یابی ادبیات نیمه دوم قرن نوزده و اوائل قرن بیست (تا پایان جنگ جهانی اول) روی داد، در ادبیات امروز بارز است.

می‌توان گفت که یکی از اثرگذارترین زمینه‌های این تحول ادبی، انقلاب تکنولوژیک بوده است.

نویسندگان و شاعران امروز برای آفرینش شکل‌های تازه در پی دستیابی به وسایل بیانی تازه‌اند. خط تکامل و ویژگی‌های نوآیین ادبیات زمانه ما - ادبیات نیمه دوم قرن بیستم - مسأله‌ایست که ناقدان ادبی در کار بررسی و بازنمایی آنند. پدید آمدن این ویژگی‌های تازه و تغییرات کیفی در ادبیات سه دهه گذشته کشورهای صنعتی نباید به این نتیجه نادرست بیانجامد که ادبیات کشورهای پیشرفته صنعتی به نحوی کاملاً یکسان دگرگون شده است؛ فرایند تاریخی در هر کشور و سنت هر ملت اشکال متفاوتی به ادبیات امروز بخشیده است. برای برشمردن ویژگی‌های ادبیات کشورهای صنعتی باید دو جنبه مسأله را از هم جدا کرد: یکی گرایش عام به آفرینش نوع‌های شکل‌های تازه ادبی از سال‌های ۱۹۵۰ به بعد (به‌خصوص دهه اخیر) است و دیگر خصیصه مشترک سبک‌پردازی بسیار از نویسندگان این کشورها. این دو جنبه چنان سخت درهم تنیده شده‌اند که برای پاسخ‌دادن به یکی می‌بایست وجه دیگر را صورت‌بندی کرد.

در ادبیات امروز کشورهای صنعتی غرب و شرق سه خصیصه بارز می‌توان یافت که منشأ پدیدآمدن آنها بازتاب انفجار تکنولوژیک پس از جنگ جهانی دوم است. این گرایش‌ها چنین است:

(۱). گرایشی که بسیاری از نویسندگان به زمینه مستند در آثارشان نشان می‌دهند (چه داستان نویسان چه نمایشنامه‌پردازان).

(۲). گرایش حاکی از اقبال شکفت مردم به داستان تخیلی علمی یا داستان علمی از نیمه دوم ۱۹۵۰ به بعد.

(۳). گرایشی که به اندیشه‌ورزی فلسفی پدید آمده است و حاصل آن تعداد زیادی نمایشنامه و رمان فلسفی یا فلسفه‌گراست.

وجود این سه گرایش را در این زمانه واقعیت‌های عام معینی ثابت کرده است که دیگر بازشناخته شده‌اند. اثبات این هم که این سه گرایش در نتیجه انقلاب تکنولوژیک پدید آمده و شکل گرفته، کار چندان دشواری نیست.

گرایش به مستند سازی

در نخستین گرایش ادبیات امروز، توجهی شگرف به انواع نوشته‌های مستند بخصوص هرگونه گزارش نشان داده شده است. نوشته‌های مستند نه تنها خواستاران بسیار دارد، بلکه این آثار در واقع تهاجمی است‌بزرگ به حیطه‌ای که روزگاری قلمرو انواع دیگری از داستان و نمایش بود. خصیصه مبارزادبیات مستند امروز، پرداختن به لحن خشک، خشن، صریح و دقیق و حتی گزارش صرفاً واقعی است. خاستگاه این ادبیات کشورهای است که از توان عظیم تکنولوژیک بهره‌ورند.

گرایش به داستان و نمایش مستند (در دو دهه ۱۹۶۰ و ۷۰) بخصوص در آلمان غربی و آمریکا چشمگیر بود.

در سالهای نخستین دهه ۱۹۶۰، همزمان با تحول تاریخی جامعه آلمان بسیاری از نویسندگان به افشای مستند جنایت‌های نازیسم و طرح موقعیت طبقه کارگر امروز آلمان پرداختند بنیاد «گروه ۶۱»^۱ و انتشار برنامه گروه در سال ۱۹۶۱ یکی از نخستین جلوه‌های این گرایش است. فریتز هویزر^۲ ناشر کتاب «در شب چراغی در دست داریم» (مجموعه‌ای از نوشته‌های معدنچیان آلمانی) تصریح کرد که مهمترین هدف «گروه ۶۱» طرح «طبقه کارگر و میثاق آن در عصر تکنولوژی» است. نویسندگان این گروه هم از روزنامه‌نویسان و مبلغان سیاسی حرفه‌ای بودند و هم رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس. این نویسندگان گرایش‌های ضد سرمایه‌داری داشتند و در داستانها و نمایشنامه‌هاشان بیشتر به زمینه‌سازی مستند می‌پرداختند تا بیان داستانی. این گروه چندان در گرایش مستند مبالغه نکردند که در واقع داستان پردازی و نفس‌ادبیات را نفی کردند. گوئتر وارلاف^۳ سخنگوی گروه می‌گفت که ترجیح می‌دهد ادبیات عین واقعیت باشد تا هنر. جای شگفتی نیست که آثار نویسندگان این گروه، خشم‌صاحبان و مدیران کارخانه‌ها را برمی‌انگیخت چرا که تصویر خشن و واقعی خودشان را در این آثار باز می‌دیدند. به باور نویسندگان «گروه ۶۱» لحن صریح

Die Dortmunder Gruppe. 61 — ۱

Gunter wallraff — ۳

Fritz Huser — ۲

ژورنالیستی می‌تواند به نحوی اثر گذارتر از زبان داستان، بیانگر واقعیت‌های زندگی باشد.

گرایش به مستندنگاری حتی در آثاری یافت می‌شود که نمی‌توان آنها را دقیقاً مستند دانست. این گرایش بی‌گمان نشان دهنده فضای ادبی‌یی است که دقت در استناد را رسم و راه و سامان روز کرد.

در نمایشنامه‌نویسی بخصوص باید از پیتروویس^۱ نویسنده نام‌آور آلمانی که اکنون درسوئد زندگی می‌کند یاد کرده و وایس نوع «متعارف» نمایش را بشدت رد می‌کند و خود را بنیادگذار نمایش مستند می‌داند. این نمایشنامه‌نویس از ساخت و پرداخت نمایش داستانی پرهیز می‌کند و رویدادهای واقعی گذشته و حال را به صحنه می‌آورد (در نمایشنامه بازجوئی و کشتار ژان‌پل‌مارا) شیوه و محتوی نمایش‌نامه‌های پیتروویس با موتاژ «تکه‌های جداگانه واقعیت» ساخته و پرداخته می‌شود؛ یادآوری آنچه پیتروویس در سال ۱۹۲۷ درباره نمایشنامه مستند گفت جالب‌توجه است. وایس این نوع ادبی را مناسب‌ترین نوع برای زمانه‌ی ما می‌داند:

«توانائی نمایش مستند در این است که از پاره‌های واقعیت، الگوئی کلی و عام از فرایند تاریخی معاصر بدست می‌دهد که می‌توان در شرایط و موقعیتهای متفاوت آنرا عملاً بکار گرفت. تأثر، مرکز حوادث نیست، بلکه جایگاه ناظری است آگاه که از آنجا هرچه را که روی می‌دهد بررسی و تحلیل می‌کند. این نمایش نمونه وارترین پاره‌های واقعیت را برمی‌گزیند تا موتاژی (پیوندی) از انواع درهم و برهم و آشفته واقعیت محاط برما بسازد. نمایش مستند از اضطراب همدردی پرشور و پندار درآمیختگی با حوادثی که نتیجه‌ی بسداهه‌سازی خود به‌خود و حادثه‌پردازی با رنگ سیاسی است، آگاهانه بهره می‌گیرد... این گونه نمایش می‌تواند جنبه‌های جدید مسائل و رویدادهائی را که در زندگی واقعی پدید آمده است آشکارا کند. با بهره‌گیری از نمایش مستند می‌توان نظرگاه‌های متضاد را بسیار کامل‌تر از آنچه در آغاز پدید آمده است عرضه کرد. می‌توان شخصیت‌های نمایش را در يك رابطه مشخص تاریخی با همدیگر نشان داد. در همان زمان که کنش‌ها (آکسیون‌ها) نشان داده‌یابیان می‌شود،

می‌تواند روندی که پدید آورنده این کنش‌ها است و همچنین دشواری‌ها و مشکلات اجتماعی آینده را به نمایش درآورد.» حتی اگر پیتروایس را بنیان‌گذار نمایش مستند ندانیم، بی‌گمان او برجسته‌ترین نماینده نمایشنامه مستند در غرب است. آلمان شرقی در دهه ۱۹۷۰ یک دهه دیرتر از آلمان غربی به ادبیات مستند گرایش نشان داد. بخصوص باید از رمان «مصاحبه گر» کارل هانتیز یا کوب یاد کرد که مستقیماً به مسئله انقلاب تکنولوژیک و دگرگونی روشهای مدیریت و سازمان دهی کادر صنایع پرداخته است.

در سه دهه گذشته نه تنها نویسندگانی که به ژورنالیسم تمایل داشتند، بلکه نویسندگانی که نوشته‌های قبلی‌شان کاملاً جنبه‌ی ذهنی داشته است و در راه و روش کارشان نشانه‌ای از ویژگی‌های ادبیات مستند نبوده، به نوشتن ادبیات مستند روی آوردند. نورمن میلر^۲ که سبک کارش همواره سخت فردی بوده است، نثر ژورنالیستی با زمینه مستند را برگزید: «سپاهیان شب» (۱۹۶۸) و «چرا ما در امریکا می‌جنگیم» (۱۹۷۳) از لحظه‌های اضطراب‌انگیز، اندیشه وطن‌زری گزنده سرشار است که از شگردهای داستان مستند است و نشان می‌دهد میلر در این شیوه استاد است. همچنین می‌توان از جیمز بالدوین یاد کرد که با اثر مستند عاطفی و شدیدش به مسائل امروز جامعه امریکا می‌پردازد، بخصوص در «نامی در خیابان نیست» و نیز جیمز جونز که تصویری روشن از شورش دانشجویان فرانسوی در «ماه‌شادمانه‌مه» (۱۹۷۰) بدست داده است.

ترومن کاپوته که بارمان مستند «باخونسردی» بسیار مشهور شد این نوع جدید را «داستان غیرداستانی» اصطلاح کرد، او که پیش از این، داستانهای عاطفی با شخصیت‌هایی عصبی می‌نوشت این سبک را رها کرد و به نوشتن داستانهای پرداخت که زمینه‌ای واقعی دارد.

درباره رواج فزاینده شیوه بیان مستند و در ادبیات کشورهای پیشرفته صنعتی، توضیحات گوناگون داده شده است که بعضی از آنها قانع‌کننده‌تر از توضیحات دیگر است. اما یک نکته روشن است و آن این است که یک توضیح به تنهایی نمی‌تواند همه چیز را شامل شود و همه کس را قانع کند.

اغلب گفته می‌شود که نویسندگان غربی از ذهن‌گرایی خسته شده‌اند، و

بسیاری از آنها رگمان می‌کنند که دیگر نمی‌توان جهان را به یاری هنر درك و بیان کرد، که تخیل هنرمندانه پاك خشكیده است و با استعدادترین نویسندگان در نوشته‌هایشان غرق در «موثق بودن و صحت موضوع» شده‌اند.

همچنین گفته می‌شود که انسان جامعیت خویشتن را در جامعه غربی از دست داده است و، از آن غم‌انگیزتر، سخت از خود بیگانه شده‌است. چرا که در صنعت کاملاً خودکار شده‌یی که فرد را به دنده چرخ بی‌اهمیت بدل می‌کند، آدمها نقش آدم‌ماشینی (روبات) برعهده دارند. و حتی گفته می‌شود که ادبیات داستانی که در سده‌های گذشته و حتی در دهه‌های نخستین این قرن با ذوق خوانندگان مناسب بود، خواننده امروزی غربی را ارضا نمی‌کند، و در واقع حتی ممکن است او را برانگیخته و خشمگین کند. چنین می‌نماید که خواننده‌ای که خواستار آن است تا دقیقاً از واقعیت پیرامونش آگاه شود، از نوشته‌های ژورنالیستی (یارمان به شکل خاطره) بیشتر بهره می‌برد تا حماسه‌های طولانی و رمان‌های واقعه نگارانه که در آغاز این قرن خواننده بسیار داشت. گرایش به رمان‌ها و نمایشنامه‌هایی که زمینه مستند دارند، بی‌گمان بستگی به فضای دوران ما دارد. دوران تکنولوژی بسیار پیشرفته. این نکته‌ای بسیار مهم است که «گروه ۶۱» از همان آغاز تاکید کرد که هدفش تشریح زندگی کارگران در عصر «تکنولوژی» است و پدید آوردن «ادبیاتی که بیانگر پدیده زندگی امروز است که تکنولوژی و مصرف مشخصه آن است».

اگرایش مستند، آشکارا، یکی از تظاهرات نیرومند (هرچند همیشه نه چندان مهم) نفوذ روش‌های علمی شناخت و تعقل بشری در ادبیات است و نتیجه‌ای است از تکامل «علوم دقیق». برخی از ناقدان گرایش به ادبیات دارای زمینه مستند را به علت کشش نویسندگان در پرداخت لحنی خشك و خوش می‌دانند که به آثارشان حال و هوایی «علمی» می‌دهد.

مستندگرایی گرایشی است در ادبیات امروز که منعکس کننده رابطه میان علم، تکنولوژی و هنر در سه دهه گذشته قرن ماست.

۲- داستان تخیلی علمی

گرایش دیگر در ادبیات این دوره به داستان تخیلی علمی به شکلی

نازه است. این گرایش بخصوص در انگلستان، امریکا و شوروی در سه دهه گذشته توجه‌انگیز است. این نوع داستان بامحتوی و ساخت امروزش زمانی شکل گرفت که فرضیه اینشتین مطرح شد. رابطه میان داستان تخیلی علمی جدید و انقلاب تکنولوژی انکار ناپذیر است. نویسندگان ضرورت پیش‌بینی پیشرفت تکنولوژی را احساس کرده‌اند. آینده چنان پیشاپیش بشریت می‌تازد که تقریباً بخشی از اکنون است. آنچه تا دیروز امکان ناپذیر بود، نه تنها تحقق پیدا کرده، که بخشی از زندگی امروز شده است. اسطوره‌ها و افتانه‌های باستانی به حیطه زندگی روزانه راه یافته. ساده‌ترین آدمها چند ساعته از يك طرف به طرف دیگر کره زمین پرواز می‌کنند.

«ماشین‌های اندیشنده» در حل دشوارترین مسائل با ذهن بشر رقابت می‌کنند. و بیمارستان‌ها بیماران را به اشعه لیزر و امواج مافوق صوت درمان می‌کنند.

انسان به فضا پرواز کرده است. رایانه (کامپیوتر) های خانگی شیوه زندگی و آموزش و پرورش را دگرگون می‌کنند. پیشرفت علم و تکنولوژی نه تنها در زندگی اجتماعی، که در حیطه زندگی فردی نیز اثر می‌گذارد. اثری که دیگر انکار ناپذیر است و همین موجب جاذبه عام و همه گیر داستان‌های تخیلی علمی است. این سخن چندان درست نیست که داستان‌های تخیلی علمی تنها کسانی را مجذوب می‌کند که خود دست‌اندرکار «علوم دقیقه» اند و یا نوجوانانی که با خواندن داستانهای تخیلی علمی به هیجان می‌آیند و ای بسا که در آینده جذب علم و تکنولوژی شوند؛ این گونه داستان تخیل بسیاری را برمی- انگیزد و کنجکاوی‌هاشان را ارضا میکند.

همچنین اتفاقی نیست که بهترین و با استعدادترین نویسندگان داستانهای تخیلی علمی، اغلب دانشمندانی برجسته نیز هستند و این از ویژگیهای داستان تخیلی علمی جدید است، «آرتور کلارک» که در انگلستان اوزاغول داستان تخیلی علمی می‌خوانند، منجم و ریاضی‌دانی پیشرو است. کلارک حدود ۴۰ داستان نوشته است که تعدادی‌شان از درخشانترین نمونه‌های داستان تخیلی علمی امروز است. «ایساک آسیمون» داستان‌نویس امریکائی بیوشیمیست برجسته‌ای

است. «فرد هویل»^۱ در فیزیک نجومی، نام آور است. «اوتو فریش»^۲ اطریشی و «لئو استزیلارد»^۳ امریکائی در فیزیک هسته‌ای تخصص دارند. «استانیلا ولم»^۴ لهستانی فیلسوف است و «ایوان یفرموف» شوروی دوران‌شناس و بیولوگ است.

تقریباً تمام نویسندگان داستانهای تخیلی علمی جدید از آموزش علمی تخصصی برخوردارند کافی است از «ری برادبوری» یاد کنیم که از نویسندگان آفرینشکار داستانهای تخیلی علمی است.

بنابراین امروزه ما بایک گونه ادبی نوپا و در حال رشد رویاروئیم که زاده محیط کشورهای پیشرفته صنعتی است و نیازمند بررسی خاص، تعریف خاص و مهم‌تر از آن تحلیلی عمیق است.

هرچند همپای رشد و گسترش داستان تخیلی علمی گروهی ناقد متخصص این نوع تازه ادبی نیز پدید آمده‌اند، اما بیشتر ناقدان، وبخصوص نویسندگان تاریخ ادبیات این نوع تازه را چندان به جد نگرفته‌اند و همسج گونه‌های دیگر ادبی ندانسته‌اند. برخی از ناقدان، داستان تخیلی علمی را عرضه علم در قالبی مردم‌پسند میدانند و گروهی دیگر آن را نوعی داستان پرماجرا دانسته‌اند و بنابراین در آن ارزش هنری ندیده‌اند، اما مسأله این است که اولاً تمامی داستانهای تخیلی علمی ارزش ادبی ندارند، و ثانیاً هنوز حیطه ارزش این نوع تازه مبهم و ناشناخته است. شاید بتوان گفت که داستان تخیلی علمی هنوز در آغاز راه است و با آنکه در میان انبوه داستانهای تخیلی علمی می‌توان از داستان‌های درخشان برادبوری، یفرموف و حتی کلارک و آسیموف نام برد، اما مشکل بتوان این نوع جدید ادبی را با آثار بزرگ داستانی هم‌تراز داشت.

داستان تخیلی علمی هنوز نتوانسته است زندگی را در تمامی شکل‌های متضادش، یا برخورد شخصیت‌ها را با همه تنوع‌شان نشان دهد. حتی با استعدادترین نویسندگان داستان تخیلی علمی تصویری باسمة‌ای از آدم‌ها ساخته‌اند که در کیفیت کلی آثارشان اثر گذاشته است. باوجود عدم توفیق این نویسندگان

۲ — Otto Frisch

۴ — S. Lem

۱ — Fred Hoyle

۳ — Leo szilard

در پرداخت شخصیت، درونمایه و ساخت و شیوه بیانی بعضی از داستانهایشان غنی و قوی است. ایساك آسیموف در رمان «پایان ابدیت» طنزی درخشان در سخره انحصارگران امروز و گرایش‌های جامعه سرمایه‌داری دارد. هرچند نتوانسته است حتی يك شخصیت بیافریند که عمق واقعی هنرمندانه داشته باشد. همین انتقاد برداستان «بازگشت از ستارگان» اکستانیسلاولم و «شهرستارگان» آرتور کلارك و «یادداشت‌های مریخی» ری برادبوری^۱ نیز وارد است که از نمونه‌های ماندگار داستان تخیلی علمی هستند. بهر حال جای هیچ تردید نیست که در میان نویسندگان داستانهای تخیلی علمی، کلارك، آسیموف، برادبوری، لم و یفرموف مقام ممتازی دارند و نویسندگانی اصیل‌اند و جدی‌تر از آنها که آنها را صرفاً نویسندگان با استعداد داستان سرگرم کننده بدانیم. بنابراین وقتی از داستان تخیلی علمی سخن می‌گوئیم باید حساب نویسندگان جدی این گونه ادبی را از انبوه قلم‌زنانی که داستانهای سرگرم کننده می‌نویسند و شهرتشان بستگی به این یا آن جریان مد روز دارد جدا کنیم.

در آثار بهترین و عمیقترین نویسندگان داستانهای تخیلی علمی گرایشی به بازتاب اندیشه‌های فلسفی به روشنی دریافت می‌شود. هرچند خطاست اگر گفته شود که تمام داستانهای تخیلی علمی، لحن یا زمینه فکری فلسفی دارند، اما در ادبیات دوران پس از جنگ کلا چنین گرایشی آشکار است.

گرایش فلسفی

یکی از گونه‌های پیشرو ادبی در بسیاری از کشورهای غربی رمان فلسفی (و بیشتر فلسفه‌گرا) و نمایشنامه فلسفی است.

حتی داستان و نمایشنامه‌هایی که نمی‌توان فلسفی‌شان نامید، دارای زمینه فکری و لحن قوی‌اند. ادبیات فلسفه‌گرا (که ممکن است داستان، شعرو اغلب نمایشنامه باشند) در بعضی از کشورها بیشتر از کشورهای دیگر رواج یافته است و این بیشتر بستگی به سنت‌های ادبی هر کشور دارد. اما عامل تعیین کننده، دوران تاریخی است.

ادبیات فرانسه که زمانی از لحاظ رمان فلسفی غنی بود، امروز آثار

کمتری از این نمونه (تیپ) پدید آورده است، از طرف دیگر ادبیات انگلیس که صدسال پیش به ادبیات فلسفی نمی‌پرداخت امروز سنت «پیزاری» از نظر پردازش را شکسته است. ادبیات معاصر آمریکای لاتین دارای محتوای فلسفی غنی است درحالی که در ادبیات ایتالیائی و اسپانیائی گرایش فلسفی کمتر احساس می‌شود.

بسیاری از داستان‌نویسان، شاعران و نمایشنامه‌نویسان انگلستان در سده‌های گذشته به بازتاب مسائل فلسفی در زندگی گرایش داشته‌اند. این گرایش از همان نخستین رمان ایریس مردوک^۱، ویلیام گلدینگ^۲ و کالین ویلسون^۳ آشکار بوده است. همین گرایش در نمایشنامه‌نویسی انگلستان نیز پدید آمده است. از جان آذربرن^۴ (لوتر) رابرت بولت^۵ (مردی برای فصل‌ها) گرفته تا «تام استوپارد»^۶ (روزن کراتیس و گیلدنشتاین مرده‌اند) در شعرهای فیلیپ لارکین^۷ و تدهیوز^۸ و بسیاری شاعران و دیگر انگلیسی‌گرایان فلسفی بازتاب یافته است.

محتوای شعر، داستان و نمایشنامه انگلیسی بخصوص در سالهای ۱۹۵۵ تا ۱۹۷۵ سخت فلسفی شد. گرایشی که کلاً با سنت ادبی انگلستان پیگانه بود. موقعیت ادبیات فرانسه بسیار پیچیده‌تر است. روشنفکران فرانسوی که در دوران اگزیستانسیالیسم (۱۹۵۰-۱۹۴۰) زندگی کردند خاموش شده‌اند. اگزیستانسیالیسم فرانسوی امروزه دیگر روبه زوال است. زیرا همانطور که سارتر نیز در بازنگری انتقادی به اگزیستانسیالیسم عنوان کرده است، این فلسفه در تحلیل تضادهای واقعی اجتماعی ناتوانی‌هایی دارد. درواقع سارتر در بازنگری انتقادی بر اگزیستانسیالیسم و نفی بعضی از نوشته‌های ادبی خود، بحرانی در اگزیستانسیالیسم پدید آورده است.

در گفت و گو از ادبیات فلسفی سده‌های گذشته، بدیهی است که جای بحث از رمان اگزیستانسیالیستی دهه ۱۹۴۰ و سال‌های نخستین دهه ۱۹۵۰ نیست؛ چرا که رمان‌های آلبر کامو و آثار پیشتر سارتر به مرحله‌ای از تحول

۲ - William Golding

۴ - J. Osborne

۶ - T. Stoppard

۸ - Ted Hughes

۱ - Iris Murdoch

۳ - Colin Wilson

۵ - R. Bolt

۷ - Philip Larkin

ایدئولوژیک و زیبایی‌شناسی تعلق دارند که دیگر سپری شده است. هرچند ارزش و غنای ادبی این آثار و بخصوص رمانهای آلبر کامو، افکارناپذیر است و بخصوص بر بینش اگزیستانسیالیستی در ادبیات سده‌ه گذشته انگلستان اثر گذاشته است.

هرچند محتوای ادبیات سده‌ه گذشته فرانسه عمدتاً فلسفی نبوده است، اما نباید فراموش کرد که نویسندگان نام‌آوری چون روبرمرل، هروه‌بازن و بخصوص ورکور همچنان به طرح مسائل فلسفی ادامه داده‌اند. ورکور نه تنها از نمادهای فلسفی بهره گرفته، که همچنین بر رابطه آرمان‌ها و اندیشه‌های زمان خود با اندیشه علمی جدید تاکید ورزیده است.

صرفنظر از اینکه برداشت‌های ایدئولوژیک ورکور در دوره پس‌از جنگ چرا و چگونه تضادآمیز بوده است، او با بینش انسان دوستانه‌اش به مسائل اساسی هستی انسان پرداخته است و هرچند تفسیرش از روابط میان فرد و جامعه گاهی اشتباه‌آمیز است اما به خلاف بعضی از نویسندگان مدرنیست بر زیبایی و توانائی انسان تاکید می‌ورزد. توجه به این نکته بسیار اهمیت دارد که بزرگترین و موفق‌ترین درونمایه‌های داستانی او نیرویی است که دانش به انسان بخشیده است تا بر طبیعت چیره شود.

ورکور در رمان‌هایش می‌کوشد تا به پرشی که در متن نهضت مقاومت و نبرد با فاشیسم رویارو بوده است پاسخ دهد: انسان دوستی (اومانیزم) در دوران پیچیده ما چیست؟

روبرمرل نیز به همان نوع پرسش‌هایی می‌پردازد که ورکور - درنده‌خویی فاشیزم که بسیاری از نویسندگان غرب را برانگیخت تا از خودشان بپرسند که براستی در سرشت انسان چیزی ددآسا وجود دارد؟ (پرشی که گلدینگ در خداوردگار مگس‌ها - بل‌زبوب مطرح می‌کند) همین پرسش و همچنین مسأله خشونت درونمایه رمان‌های روبرمرل است، اما او این مسائل را به شکلی محسوس و مشخص، بر زمینه استعمارگری مطرح می‌کند.

اگزیستانسیالیسم در ادبیات آلمان غربی، مانند ادبیات فرانسه گرایش مسلط فلسفی بود. اما نویسندگان آلمانی در سده‌ه پیش کمتر درگیر مسائل فلسفی بوده‌اند. درحالی که نویسندگانی که از آنها یاد کردیم به بیان مستند

مسائل روز می‌پردازند تا قوانین زندگی مدرن را بازگو کنند، نویسندگان دیگر بی‌آنکه به تفکر فلسفی یا زیبایی شناختی خاصی باور داشته باشند مسائل ابدی وجود را طرح می‌کنند. گرایش فلسفی را در آثار نویسندگانی می‌توان یافت که نیک می‌دانند که برضد چه مبارزه کنند اما تصور درستی از اینکه برای چه می‌جنگند ندارند.

تناقض‌های اخلاقی - اجتماعی شاید بارزترین درونمایه آثار گوتترگراس باشد. طنز تندوتیز «طبل حلبی» (۱۹۶۳) و رمان «زندگی سگی» (۱۹۶۹) که خنده‌ای تلخ بر حال آدم‌هایی بود که در سال‌های نه‌چندان دور، کوره‌های آدم‌سوزی در آشویتز از آنها انباشته می‌شد. هر کتاب گراس پرسشی را مطرح می‌کند: انسان چیست و به کجا می‌رود؟ اما داستان دانشجویی که در رمان «بی‌حسی موضعی» به قصد «اعتراضی» کور می‌خواهد سگش را بسوزاند، خواننده را به این فکر می‌اندازد که نکند نظریات آشفته فلسفی، اجتماعی، سیاسی گوتترگراس از او میرزا بنویسی برای حزب سوسیال دموکرات آلمان ساخته باشد!

آثار نویسندگان برجسته آلمان، حتی بعضی از آنها که آثارشان دارای زمینه مستند است، نمی‌تواند از تفکر فلسفی تهی باشد، این گرایش در آثار دو نویسنده آلمانی زبان سوئدی مشخص است: «ماکس فریش» گفته است که بیان مجرد مسائل نظری برای او سخت بیگانه است، «زندگی فرد در پرتو شرایط و مناسبات اجتماعی و زیست‌شناختی او باز شناخته می‌شود». ماکس فریش از نوگراترین نویسندگان آلمان است. فریش حتی پیش از انتشار نمایشنامه «زندگی‌نامه» گفت: نمایشنامه‌ای که براساس پیوند اتفاقی حوادث پدید بیاید دیگر او را ارضا نمی‌کند و می‌کوشد، تا اثر ممکنات خلق کند تا بتواند امکانات متفاوتی را مطرح کند و آخرین امکان را در متن نمایشنامه جستجو کند. نمایشنامه‌های دورنمات همه دارای زمینه فلسفی است و بارزترین آنها از این لحاظ نمایشنامه «فیزیکدانها» است.

گرایش به فلسفه در ادبیات امروز امریکا در رمان‌های «ساول بلو» آشکار است. هرچند ناقدان اغلب بر تمایل نویسنده رمان «هرزوک» (۱۹۶۹) به اگزیستانسیالیسم تاکید می‌کنند. اما اگزیستانسیالیسم همه مسائل نامه‌های

هرزوک (شخصیت اصلی رمان) را به فیلسوفان جهان توجیه نمی‌کند. گرایش فلسفی در رمان «سیاره آقای اسمالر» قوی‌تر است. نویسنده از زبان آقای اسمالراین باور را بیان می‌کند که انسان بدون ایمان نمی‌تواند آینده‌ای داشته باشد. رمان‌های «ساول بلو» در واقع بیان‌کننده بحرانی است که در جامعه‌های پیشرفته صنعتی غرب پدید آمده است.

از سال ۱۹۵۰ بیش از دو دهه، ادبیات انگلیس گرایشی فزاینده به تعمیم مسائل فلسفی نشان داد. درست زمانی که فلسفه اگزیستانسیالیسم در فرانسه از نفس افتاد، در میان روشنفکران انگلستان رواج و رونق پیدا کرد.

این راست است که انگلیس نه هایدگرویا سپرز داشت و نه سارتر و کامو، اما جاذبه این فلسفه هرچند دیرتر از آلمان و فرانسه، رمان و نمایش انگلیس را مجذوب کرد. هرچند بیشتر رمان‌نویسان و نمایشنامه‌نویسان انگلیسی نه فلسفه، که تنها رمان‌های سارتر و کامورا خوانده بودند. به همین سبب هم هست که در بیشتر رمان‌ها و نمایشنامه‌های انگلیسی که حاوی درونمایه‌های اگزیستانسیالیستی است نه نظام اگزیستانسیالیسم کاملاً درک و بازنمایی شده و نه جوهر این فلسفه.

هرچند نمی‌توان گفت که اگزیستانسیالیسم، همچون فرانسه فلسفه مسلط بر ذهن روشنفکران انگلیس در سالهای پس از جنگ بود اما بعضی ابدیشه‌ها و برداشت‌های فلسفی اگزیستانسیالیستی در میان روشنفکران سکه رایج شد. بخصوص درونمایه حس بیگانگی:

رمان سیدچاپلین «نگهبانان و نگهبانی شدگان» (۱۹۶۲) این کنایه یونسکو را همچون سنگ نشانه راه بکار گرفته. «مازندانیان و زندان‌بانان یا مراقبیم یا تحت مراقبت، تنها راه گریز از چنگ زندان‌بانان مرگ است»^۱ هرچند چاپلین به تاکید یادآور شده است که چیزی درباره اگزیستانسیالیسم نمی‌داند. انتخاب این کنایه نمی‌تواند اتفاقی باشد.

درونمایه سرگشتگی و وحشت در برابر دنیای بیرون که همچون قلمرو

۱- این بخصوص یادآور درونمایه نمایشنامه «برزخ» سارتر است.

اغتشاش و پوچی جلوه می‌کند، با وضوح تمام دنیای «لوتر» (۱۹۶۰) نوشته آنزیرن را احاطه کرده است. نمایشنامه لوتر در شرایط جنگ سرد نوشته شده است. نمایشنامه‌نویس در واقع از زبان لوتر نظریات خود را درباره مسئولیت و نقش فرد در جهان نو، و حدود اختیار و آزادی او مطرح می‌کند: «هیچ آدمی نمی‌تواند به خاطر دیگری بمیرد یا به دیگری باور بیاورد ... بهترین امیدی که می‌توانیم داشته باشیم این است که هر کس برای خودش بمیرد.»

درونمایه‌های اگزیستانسیالیستی در نمایشنامه‌های بسیاری از نویسندگان انگلیسی آشکار است. از جمله در نمایشنامه‌های جان آردن، جان آزرین، آرنولد و سکر و جان وایتینگ.

از میان رمان نویسان انگلیسی در سال‌های پس از جنگ از سه نویسنده نمونه فلسفه گرایاد کردیم: ایریس مردوک، ویلیام گلدینگ و کالین ویلسن. هرچند گلدینگ ادعا می‌کند که با فلسفه اگزیستانسیالیزم آشنائی ندارد، اما این گرایش در رمان «سقوط اختیاری» او آشکار است. اندیشه‌های فلسفی کالین ویلسن که با گذشت زمان دیدی خوشبینانه پیدا کرد، با گرایش به هوسرل^۱ و نیچه شکل گرفت اما در رمان نویسی کامو نقطه آغاز حرکت او بود.

داستانهای ایریس مردوک — بنیان‌گذار رمان فلسفی امروز انگلیس — تا دهه گذشته پیوندی آشکار با فلسفه اگزیستانسیالیزم داشت:

در رمان‌های نخستین مردوک (در دهه ۶۰-۱۹۵۰) با همه اصالتشان بینش فلسفی سارتر منعکس است. مردوک در رساله «سارتر، عقل‌گرایی رمانتیک» (۱۹۵۳) نوشت «سارتر عمیقاً و خود آگاهانه، انسان زمانه ماست و سبک این عصر را دارد» سال‌ها پیوند فکری آثار مردوک با سارتر پایدار ماند.

درونمایه‌های سارتری در سراسر رمان «گریز از افسون» (۱۹۵۶) گسترده است. در شخصیت پردازی، رابطه آدم‌های داستان با هم و گفت‌وگوها هاشان، حتی در طرح و ساخت داستان نشانه‌های اثرپذیری از سارتر آشکار است. این رمان، مثل داستان‌های سارتر، از کنار هم گذاشتن تکه‌تکه صحنه‌ها

و قطعه‌هایی شکل گرفته: که به نحوی نسبی و حتی راز آمیز باهم پیوند دارند و چنان پرداخته شده‌اند تا در کلیت‌شان به هستی جلوه فاسمانی بدهند. رفتار شخصیت‌ها از دیدگاه «انتخاب آزاد» شخصی‌شان بررسی شده و زندگی آدم‌های داستان پیوندی تناقض آمیز و اتفاقی دارد.

گرچه پرداخت روانشناختی شخصیت‌های داستان ظریف است و در هر لحظه رمان پرخوردی تراژیک روی می‌دهد، اما در تحلیل آخر شخصیت‌های داستان تنها برای القای اندیشه‌ای فلسفی پرداخته شده‌اند و نیز هرچند طنز درخشان مردوك، سنت طنز و تالیزم انگلیسی را به یاد خواننده می‌آورد بطور کلی این رمان به بازی‌یی گنج کننده و تلخ و تیره مانده است. بعدها مردوك باز سارتر به «کی‌یر که گور» گرایش پیدا کرد و بنابراین همچنان زین نفوذ اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی ماند.

داستانهایی که مردوك در سال‌های ۶۶-۱۹۶۰ نوشته است، به‌خصوص «سربریده» (۱۹۶۱) و «دختر ایتالیائی» (۱۹۶۴) و «روزگار فرشتگان» (۱۹۶۶) به نحو قابل توجهی با نوشته‌های او در دهه پنجاه متفاوت است.

مهم‌ترین از هر چیز، این داستان‌ها درونمایه‌هایی دارد که می‌توان آن‌ها را «گوتیک» دانست با شخصیت‌هایی اهریمنی و «تاریک» و در فضای شری، گریزناپذیر که تعیین کننده تمامی روابط و رفتارهای آدم‌های داستان است.

ددمنشی، خشونت و شری که نویسنده دوروبر خودش می‌بیند، در شخصیت‌های تمثیلی رمان‌هایش متبلور شده است. این نیروهای شیطانی‌اند که برهستی اجتماعی انسان چیره‌اند. برایتنی چگوته ممکن است انسانی که در آشوب و بی‌شامانی جهان گمگشته است و نویسنده‌ای که از این جهان سخن می‌گوید، بتوان جنگیدن با این نیروهای اهریمنی را داشته باشد؟ از آنجا که پاسخ این پرسش برای مردوك مبهم بود، مصرانه در جستجویش برآمد. اینست دلیل گرایش مردوك از سارتر به کی‌یر که گور.

شخصیت‌های داستانی مردوك در این دوره سایه وارند (همچنانکه آدمی در چشم کی‌یر که گور) و بسیاری از آنان (و باز همانگونه که تپسور کی‌یر که گور را به یاد می‌آورند) همزادهای مخالفی دارند، یا همزادهایی که بر رفتارهای آنها فرمان می‌رانند، حضور کی‌یر که گور را در طنز تلخ مردوك در

پرداخت شخصیت‌ها می‌توان بازیافت که بر طنز دورهٔ پیش‌ازاوسایه می‌اندازد. احتمال دارد که از میان تمامی اندیشه‌های کی‌یر که گور، مردوک بیشتر مجذوب تضاد شدیدتری شده باشد که این فیلسوف اگزیستانسیالیست میان فلسفه و علم ترسیم کرده است: فلسفه برای مردوک (همچنانکه کی‌یر که گور) نمی‌تواند برای همه «عینی» و «جهانی» باشد. مردوک (چون کی‌یر که گور) حقیقت را امری شخصی و وجودی (اگزیستانسیل) می‌داند: انسان موجودی است فانی و گذرا که نمی‌تواند دیدگاهی ابدی داشته باشد. مردوک در رمان‌هایش صرفاً این مسائل فلسفی را طرح می‌کند. همچنانکه هیچ‌کس دیگری هم نمی‌تواند چنین مسائلی را - آنهم با این شکل طرحشان - برای دیگری حل کند.

تازمان نوشتن رمان «روزگار فرشتگان» رمان‌های ایریس مردوک بر بنیاد اندیشه‌های سارتری، کی‌یر که گوری، و گه‌گاه فرویدی پرداخته می‌شد. اما این نویسندۀ کوشا، جستجوگر و آفرینشکار - و در آفرینشگری بسیار توانا - نمی‌توانست از درگیری‌های حل‌ناشدنی خشنود باشد. مردوک، کم‌کم از تجرید سمبولیک و نمادین نیروهای شر که در جهان نظاره‌گرشان بود، خسته شد و از ۱۹۶۰ به بعد جستجوی فلسفی او شکل وجهتی تازه گرفت. مردوک می‌گوید: «من اکنون احساسی مبهم و درهم و برهم از آزادی دارم... این خود بخشی از جهت تکامل فلسفی است. من روزگاری اگزیستانسیالیست بودم و اکنون به نوعی افلاطونی هستم.»

مردوک در دهه ۸۰-۱۹۷۰ با «افلاطونی» خواندن خود، برگرایش فلسفی رمان‌هایش تا کیدمی‌کند و حتی آثارش را «فلسفی» می‌داند. نظام‌تصویرگری، طرح، ساخت و تحرك بیانی بعضی از داستان‌های جدیدتر مردوک منعکس‌کننده نگرش‌ها و برداشت‌های فلسفی اوست.

نخستین رمان «افلاطونی» ایریس مردوک «نیک‌وخوش» (۱۹۶۷) است. اندیشهٔ فلسفی پس‌پشت این رمان را به سادگی می‌توان دریافت: نویسنده می‌خواهد به خواننده یادآور شود که کشاکش پس از پدیدار شدن «ئروس» (Eros) آغاز شد.

«ئروس» نخستین موجودی بود که «در ذات خود، بهترین و نیک‌ترین

بوده: عشق به عنوان يك جاذبه جنسی به شکل‌های گوناگون تقریباً در تمامی رمان‌های مردوك نشان داده شده است. اکنون مردوك می‌کوشد تا این مسأله را به شکل فلسفی طرح کند. او به امکانات نهائی نیروی بالقوه‌ای که در آدمی است و او را تواناتر می‌کند تا بر غرایز خود چیره شود، می‌اندیشد. مردوك جنبه‌های گوناگونه عشق را بررسی می‌کند و دقیقاً از این طریق است که پیوند او با اندیشه افلاطونی آشکار است.

در نظر افلاطون «نئروس» نیروئی است که در درون خود هم جنبه مادی این جهانی را، در بر می‌گیرد و هم جنبه آرمانی و مثالی را. در عشق اصیل امکان ناپذیر است که عشق روحی را از بخش جسمانی جدا کرد. عشق به این هردو جنبه کمال و وحدت می‌بخشد.

یادآور شدیم که دهه ۱۹۶۰ دوران پیشرفت سریع دانسته‌های علمی بود. این دوره همچنین دوران تضادهای شدید ایدئولوژیک، سیاسی و اجتماعی نیز بود. اندیشه متفکران غرب در این تضادها گرفتار آمده و همچنان درگیر با آنهاست. این موضوع همچنین در مورد نویسندگانی که وظیفه تحلیل جایگاه انسان را در دنیای نو متعهد شده‌اند صادق است. کار این نویسندگان نه آسان است و نه همه راه‌های گوناگون سراسر است. اینست که بعضی از نویسندگان دچار تسلسل شده‌اند، بعضی این دور باطل را شکسته‌اند و اغلب به همانجا که آغاز کرده‌اند باز گشته‌اند.

رمان فلسفی شاید پیشروترین نوع (ژانر) در ادبیات منشور امروز انگلستان باشد، نوعی که نه تنها ایریس مردوك، که نویسندگانی چون کالین ویلسن و راینر بکار آمده است.

کالین ویلسون داستانهایش را فلسفه پردازی می‌داند، اما این موضوع در مورد ویلیام گلدینگ فرق می‌کند که در برابر طبقه‌بندی نظراتش در این یا آن نظام فلسفی مقاومت می‌کند. باینهمه زمینه فلسفی رمان‌های او آشکار است: گلدینگ بخصوص منکر وجود درونمایه‌های اگزیستانسیالیستی در رمان‌های خویش است. باینهمه نفوذ اگزیستانسیالیسم را در رمان «سقوط» آزاد می‌توان بازیافت.

ساخت این رمان، مانند رمان‌های اگزیستانسیالیستی «تکه‌تکه» است و از همان آغاز داستان گفت‌وگوئی درونی دربارهٔ حدود اختیار انسان در انتخاب درمی‌گیرد، این جدل در بخش‌هایی که در اردوگاه کار اجباری روی می‌دهد، شدت می‌گیرد هنگامی که «مونت‌جوی» زیر شکنجه وامی‌دهد و حاضر می‌شود هر کسی را لو بدهد و حتی برای شکنجه دهندگانش «واقعیت» هائی را که کاملاً ساخته و پرداخته ذهن اوست بازگو کند.

گلدینگ شرا ذاتی‌انسان می‌داند و آدمی را مقهور سرنوشت بی‌گمان تجربه‌های او در جنگ جهانی دوم در شکل گرفتن این طرز تفکر موثر بوده است.^۱

ناقدان از نماد و شخصیت اصلی رمان «برج» گلدینگ تعبیرهای گوناگون کرده‌اند:

زمینهٔ تاریخی داستان «برج» انگلستان قرن چهاردهم میلادی است و آشکار است که «برج» همان کلیسای جامع مالیسبوری است.

هرچند «برج» ظاهراً داستانی است تاریخی، اما جنبهٔ تمثیلی آن بسیار قوی است: «جوسلین» خود گامه فرمان می‌دهد بر زمینی سست برجی عظیم بسازند. ساختن برج قربانی‌ها می‌دهد و جوسلین این قربانی‌ها را «مشیت‌الهی» می‌خواند. این حرف جوسلین، در واقع نظر گلدینگ است که «هیچ کار معصومانه‌ای انجام نمی‌شود، تنها خدا می‌داند خدا کجاست».

براستی چگونه می‌شود جنایت جوسلین را درک کرد: ساختن بنائی بر ماسه یا دقیق‌تر، مردابی عفن چگونه توجیه کردنی است؟ گلدینگ ظاهراً تنها همین پرسش را مطرح می‌کند، اما از شکل طرح مساله پاسخ او را نیز می‌توان دریافت: «هیچ کار معصومانه‌ای انجام نمی‌شود»، چرا که شر در سرشت انسان است و کاریش هم نمی‌توان کرد!

معروف‌ترین رمان گلدینگ «بعل‌زبوب» (خداوندگار مگس‌ها) است. گلدینگ در مقالهٔ «حکایت» درونمایه‌های این رمان را توضیح داده است.

(۱) برای آشنائی با جهان گلدینگ نگاه کنید به برآمد «بعل‌زبوب» ترجمه م. آزاد. انتشارات سازمان فرهنگی ابتکار.

نظریات گلدینگ در این مقاله بر دیگر رمان‌های او نیز قابل بسط است؛ اما هیچ کدام از رمان‌های گلدینگ مانند «وارثان» نظربدینانه، و در واقع ارتجاعی‌تر، درباره تمدن بشر افشا نمی‌کند. «وارثان» تمثیلی است قوی و هراس‌انگیز که خواننده را تا پایان داستان مجذوب می‌کند، طرح داستان چنین است:

«هوموساپین» ها جای «ثاندرتال» ها را می‌گیرند. این تازه‌واردان زیرک، خبیث و آزمندند. ثاندرتال‌ها موجوداتی ابتدائی‌ترند، زندگی ساده و معصومانه‌ای دارند. آنها آموخته‌اند که از طبیعت تنها برای رفع نیازهای ابتدائی‌شان بهره ببرند. هوموساپین‌ها نسل ثاندرتال‌ها را منقرض می‌کنند و دست به تاراج طبیعت می‌زنند. این مسطوره تکامل یافته‌تر انسان (هوموساپین) هرچند در رمان «وارثان» تمثیل کلی پیشرفت تمدن لگام‌گسیخته امروز از نظر گلدینگ است؛ اما در واقع هر تکاملی به گفته نویسنده - «گامی به سوی خبث و شرارت» است، بدینگونه «وارثان» تمثیلی است در «یهودگی» هستی انسان و تعبیری است بدینانه از تکامل انسان - تکاملی بی‌بهره از شادی و خلاقیت، در مقایسه رمان‌های فلسفی گلدینگ با رمان‌های کالین ویلسن، متوجه دو گونه برخورد با مسائل انسانی در دو قطب کاملاً مخالف می‌شویم: برخورد نویسنده‌ای بدبین و برخورد نویسنده‌ای خوشبین. در حالی که گلدینگ از رمان «بعل بزبوب» تا «هرم» پیوسته بر شرارت‌های انسانی تأکید می‌کند. حتی اگر قصد او اصلاح این زشتی‌ها را داشته باشد؛ کالین ویلسن در رمان‌های فلسفی‌اش به این نتیجه می‌رسد که خرد و دانش انسان و نیروی چیرگی او بر طبیعت بی‌پایان است و از این رو آینده بشریت را در پرتوی درخشان‌تر می‌توان دید. مدرکات ویلسن گاهی بسیار تناقض‌آمیز است. یادآوری این نکته جالب است که او زمانی از برناردشا متأثر بود، بخصوص از نظریات «شا» در زمینه تکامل و بقا. ویلسن مدت‌ها در جستجوی یک شکل ادبی بود که بتواند «ادبیات آینده‌ها» (نثر فلسفی) را با بازتاب خود به‌خود هنرمندانه زندگی ترکیب کند. به‌رغم جنبه‌های التقاطی نظرات فلسفی ویلسن، که طبیعتاً بر کارش اثر می‌گذارد، او به بیان و تصویر واقع‌گرایانه شخصیت‌ها، شرایط و روانشناسی آنها گرایش دارد. ویلسن ذهنی بسیار فعال و سرشار از اندیشه‌های تازه دارد و در جستجوی

بهترین شکل برای بیان این اندیشه‌هاست و از همه مهمتر، چنان شکل داستانی برمی‌گزیند تا خواننده‌ئی را، که معمولاً تمایلی به رمان فلسفی ندارد، جذب کند. ویلسن اغلب از ضرورت «فریب» دادن انبوه خوانندگان که به کتاب‌های سرگرم‌کننده عادت کرده‌اند، سخن می‌گوید. خوانندگان که با اندیشه مجرد بیگانه‌اند: «به يك معنى، همه کتابهای مرا باید بازی و بدل‌کاری (Parody) تلقی کرد. به این شیوه است که فی‌المثل، من «اتاق تاریک» را نوشته‌ام که بدل رمان جاسوسی مدرن است. از دیدگاه من - یادست کم - برای من - رمان باید يك بازی باشد و نویسنده باید همان اثر فاصله‌گذاری را پدید بیاورد که برشت در نمایشنامه‌هایش اعمال کرد» در همین نامه، ویلسن می‌گوید که او در نوشتن رمان کوشیده است تا «شکل داستان را تا سطح جدی روشنفکرانه بالا ببرد» بی‌آنکه حس نیاز به سرگرم کردن خواننده را از دست بدهد.

نخستین اثر فلسفه‌پرداز ویلسن «جهان خشونت» است، کتابی که به شکل خاطره پرداخته شده است، و این شکل بسیار پسند اگزیستانسیالیست‌ها بوده است. در نوشتن رمان‌های «آئین نیایش در تاریکی» (۱۹۶۰) «مرد بی‌سایه» (۱۹۶۳) - (۱۹۶۰) ویلسن همچنان به شکل سنتی رمان وفادار مانده بود. در «شک‌لازم» (۱۹۶۶) و «قفس‌شیشه‌ای» (۱۹۶۷) به تجربه کاری خطیری دست زد: اندیشه فلسفی داستان روشن است، هرچند در چهارچوب داستان پلیسی، با طرحی مهیج نوشته شده است. دورمان بعدی ویلسن «طفیلی‌های ذهن» (۱۹۶۷) و «سنگ فیلسوفان» (۱۹۶۹) آشکارا نشان می‌دهد که ویلسن از نتایج آن تجربه کاری ناخشنود است، پس به بیان درونمایه‌های اساسی فلسفی در چهارچوب داستان تخیلی عملی می‌پردازد. این شکل داستانی برای بیان اندیشه‌های فلسفی ویلسن مناسب‌تر می‌نماید، زیرا موضوع اندیشه ورزی تازه‌ترین پژوهش‌ها در باب فیزیولوژی مغز، و دگرگونی‌های آگاهی آدمی است هرچند ویلسن گاهی چندان مجذوب یافته‌های تازه زیست‌شناسی، اندام‌شناسی و فیزیک می‌شود که عوامل اجتماعی و بیولوژیک را به شکلی متناسب با هم مطرح نمی‌کند. این همه جهان بینی او پیشروتر از نویسندگانی چون گلدینگ است. ... در حالی که گلدینگ در بیان فلسفه تاریخ خود (وارثان) تنها بر عوامل

منفی تکامل انسان تاکید دارد، کالین ویلسن، بی آنکه مرحله کنونی تکامل انسان را آرمانی جلوه دهد، به آینده می نگرد، به این امید که آدمی از بی-عدالتی اجتماعی و فشار و خفقان رهایی پیدا کند و به گفته او «انسان خدایی شود».

این مقاله فشرده‌ایست از مقدمه و دو فصل اول و دوم کتاب
 On The Threshold of The Twenty First Century.
 The Technological Revolution and Literature, Valenina Ivasheva.
 ترجمه انگلیسی از: Progress 1978, Doris Bradbury
 همچنین منابعی که ذیل «بعلزبوب» ویلیام گلدینگ، انتشارات ابتکار آمده‌است

نقد تحلیلی يك داستان کوتاه

ترجمه : صفدر تقی‌زاده .

درباره نویسنده

جان گالزورتی . . . JOHN GALSWORTHY . . .

«جان گالزورتی» نویسنده و ادیب انگلیسی، از خاندانی قدیمی و نسبتاً ثروتمند بود و در رفاه کامل به سر می‌برد، اما طی دوران نویسندگی خود کوشید قلمش را در خدمت طبقه محروم و ستمدیده انگلیس به کار گیرد و وضع فلاکت‌بار زندگی آنان و مسائل و مشکلات اجتماعی زمانه خویش را در آثارش به نمایش بگذارد.

«جان گالزورتی» به سال ۱۸۶۷ در شهر «کینگزتن» از ایالت «ساری» به دنیا آمد و پس از اتمام تحصیلات ابتدایی به مدرسه «هارو» یکی از دو مدرسه معروف آن زمان انگلیس رفت، مدرسه‌ای که بسیاری از دولتمردان و ادیبان انگلیس از آن فارغ التحصیل شده بودند. «جان گالزورتی» به ورزش علاقه زیادی داشت و کاپیتان تیم فوتبال بود و در دوران تحصیل چه در این مدرسه و چه بعدها در «نیوکالج» آکسفورد، علاقه‌ای

به ادبیات و نویسندگی از خود نشان نداد و در رشته حقوق فارغ التحصیل شد اما به جای اشتغال به کار و کالت، سیاحت پر دامنه‌ای را آغاز کرد و به روسیه، مصر، فیجی، آمریکا، کانادا و استرالیا سفر کرد و دریکی از همین سفرهای دریایی بود که با «ژوزف کنراد» آشنا شد و پس از مطالعه نخستین اثر نیمه تمام او، «کنراد» را به نوشتن تشویق کرد و تا پایان عمر همچنان دوستی نزدیک و صمیمانه‌ای با او داشت.

«گالزورتی» که آثار دیکتر، تورگنیف، موپاسان، آنا تول فرانس و تولستوی را به دقت مطالعه کرده بود، در اثر تشویق همسرش به نوشتن پرداخت. خودش در این باره گفته است: «من بی اطلاع از ابتدایی ترین تکنیک‌های نویسندگی، پنج سال تمام داستان‌هایی نوشته و آنها را پاره کردم.» سپس با نام مستعار «جان سین جان» چهار داستان بلند به چاپ رساند که با توفیق چندانی مواجه نشد. نخستین داستانی که با نام حقیقی خودش منتشر شد، داستان «جزیره فریسی‌ها» بود. (۱۹۰۴) گالزواتی که خصوصیات خلقی و تربیت سنتی اشراف‌زادگان را داشت، در این کتاب نشان داد که تا چه حد نسبت به زندگی ستمدیدگان و تهیدستان حساس است. در میان افراد طبقه خویش، بی‌اعتنایی شدیدی نسبت به کارگران زحمتکش و ناداران می‌دید و در نخستین اثر خود و نیز در داستان‌ها و نمایشنامه‌های بعدی‌اش، ماهیت طبقه مرفه و ثروتمند آن عصر و زمانه و مال‌پرستی، آزمندی، و سخت‌دلی آنان را به روشنی تصویر کرد.

معروف‌ترین اثر «گالزورتی»، «زندگی‌نامه خاندان فورسایت» شامل سه داستان بلند بهم پیوسته است که دورانی از عهد ویکتوریا تا مدت‌زمانی پس از جنگ جهانی اول را دربرمی‌گیرد.

در این سه کتاب ماجراهای پرفرازونشیب يك خانواده ثروتمند، به عنوان نمونه‌ای مشخص از زندگی مالکان جامعه پیش از جنگ انگلیس بازگو شده است. نخستین بخش این کتاب به نام «مرد مالک» در سال ۱۹۰۶ به صورت داستان بلندی منتشر شد و قهرمانان آن، همان اثری را بر ذهن خوانندگان انگلیس به جای گذاشتند که قهرمانان آثار «چارلز دیکنز». «گالزورتی» با چاپ این کتاب به عنوان نویسنده‌ای توانا و با نفوذ شهرت یافت.

«گالزورتی» در همان سال، نخستین نمایشنامه خود با عنوان «جعبه نقره» را نیز نوشت که در تئاتر «رویال کورت» بر صحنه آمد. در این نمایشنامه، تضاد شدید زندگی توانگران و تهیدستان آن زمان به قوت به نمایش درآمده است. در نمایشنامه بعدی‌اش «تلاش» (۱۹۰۹) طرح مشکلات و مسائل جامعه صنعتی را از محدوده آمار و ارقام متداول خارج کرد و به صورت واقعیتی تلخ نمایش داد. در نمایشنامه «عدالت» (۱۹۱۰) آنچنان تصویر وحشتناکی از زندگی زندانیان بدست داد که انگیزه اصلاحاتی سریع در زندان‌ها شد. از میان دیگر نمایشنامه‌هایش «بازی پوست» (۱۹۲۰) و «وفاداری» (۱۹۲۳) شهرت بیشتری یافتند.

«گالزورتی» در نمایشنامه‌های خود، بی‌عدالتی‌های اجتماعی را با قدرت بیشتری تصویر می‌کند و در داستان‌های بلند با وجود امکانات تکنیکی فراوانتر، دایره‌هایش کمرنگ و ظریف و تا حدودی بی‌اثر است تا آنجا که گروهی از ناقدان بعضی از داستان‌های او را دفاعیه‌ای از زندگی اشرافی دانستند.

«گالزورتی» پس از جنگ نیز به کار نوشتن ادامه داد و در

سال ۱۹۱۸ درباره کتاب «زندگینامه خاندان فورسایت» را نوشت و بخش‌های تازه‌ای بر آن افزود.

«گالزورتی» در داستان‌های بلند، داستان‌های کوتاه و نمایشنامه‌هایش، ددمنشی‌ها و نارسایی‌های اجتماعی و تضاد طبقاتی حاکم بر زمانه و جامعه‌اش را افشا کرد.

در سال ۱۹۳۲ جایزه ادبی نوبل به گالزورتی اهدا شد و در سال ۱۹۳۳، درگذشت.

کیفیت

از روزهای اول جوانی‌ام می‌شناختمش ، زیرا که برای پدرم چکمه می‌دوخت ؛ با برادر بزرگش در دو مغازه كوچك كه به‌صورت يك دهنه درآمده بود، در خیابان فرعی كوچكي زتدگی می‌کردند. از آن مغازه دیگر اثری باقی نمانده است، اما آن وقت‌ها در بهترین جای «وست‌اند» قرار داشت.

ساختمان مغازه ، وجه تمایزی بی‌ادعا برای خودش داشت ؛ روی آن هیچ چیزی نوشته نشده بود که نشان دهد مثلاً برای کسانی از خاندان سلطنتی کفش می‌دوزد — فقط نام آلمانی «برادران گسler» روی شیشه ویتترین مغازه دیده می‌شد و ویتترین هم چند جفت کفش و چکمه. یاد می‌آید که همیشه در یافتن دلیلی برای وجود آن کفش و چکمه‌های ثابت و تغییرناپذیر در ویتترین مغازه‌اش در می‌ماندم، زیرا او فقط آنچه را که سفارش می‌دادند می‌دوخت و قابل تصور هم نبود که آنچه می‌دوخت به اندازه نباشد. آنها را خریده بود که در ویتترین بگذارد ؟ این هم تصور کردنی نبود، او وجود کفشی را که خودش روی آن کار نکرده باشد در مغازه‌اش تحمل نمی‌کرد. گذشته از آن، این کفش‌ها سخت زیبا بودند — يك جفت کفش تخت نازك بی‌بند با ظرافتی وصف‌ناپذیر . يك جفت کفش ورنی بانوار پارچه‌ای که دل از هر بیننده‌ای می‌برد ، چکمه ساقه‌بلند سواری قهوه‌ای رنگ با برق خوشایند دوده‌ای که انگار، با همه‌نویی، صدسالی از عمرشان گذشته بود. این کفش‌ها را فقط کسی می‌توانست ساخته باشد که روح کفش را به عینه دیده باشد. برآستی که آنها همچون الگویی ازلی، روح تمامی پای افزارها را در ذهن مجسم می‌کردند. این فکرها، البته ، بعدها به ذهن من رسید، هر چند حتی زمانی که خودم با او آشنائی، به هم رسانیدم ، در سن چهارده سالگی شاید، احساسی مبهم از بزرگ‌منشی او و برادرش، بر من اثر گذاشت. زیرا ساختن کفش به آن گونه که او می‌دوخت به گمان من در آن زمان همانطور که امروز کاری بس اسرارآمیز و شگفت می‌نمود.

خوب بخاطر دارم که روزی ، همچنانکه به تابی پای كوچكم رابه‌سویش

به پیش می‌بردم ، با حجب از او پرسیدم:

«این کار ، واقعا سخت نیست ، آقای گسler؟»

و پاسخ او، که با لبخندی ناگهانی از میان قرمزی کنایه‌آمیز ریش

داده شد، این بود که:

«این هنراستاهنرا»

خود او ، مردی ریزه‌اندام بود که انگار از چرم ساخته شده باشد، با چهره‌ای زرد و چروکیده، موی سر وریش مجعد و قرمز رنگ و چین‌های حلقوی منظمی که اریب‌وار از روی گونه‌ها تا گوشه دهانش سرازیر می‌شد و صدای يك نواختی که از ته گلو بیرون می‌آمد؛ زیرا که چرم نیز جسمی است کنایی و سفت و دیرسای. این چنین بود مشخصات چهره او، البته سوای چشمهایش که آبی مایل به خاکستری بود و در آن وقار ساده‌ای بود که از داشتن آرمانی پنهان پدید آید. برادر بزرگش هم عین خود او بود هر چند اندکی وارفته‌تر و پیریده‌رنگ‌تر ، اما با همان مهارت شگرف که گاهی در روزهای اول او را درست بجا نمی‌آورد مگر در پایان گفتگویمان. در آن زمان بود که اگر کلمات «از برادر می‌پرسم» گفته می‌شد می‌فهمیدم که هموست، برادر کوچکتر، و اگر گفته نمی‌شد می‌فهمیدم که برادر بزرگتر است.

آدمی که پیرو بی‌مبالات و گشاده‌دست می‌شود و از عهده صورت حساب‌های سنگین بر می‌آید، هیچگاه با «برادران گسler» دادوستد نمی‌کند. دیگر ظاهر آبه او نمی‌آید که به چنین مغازه‌ای برود وزیر آن چشمان آبی که از پشت عینکی قاب فلزی به آدم خیره می‌شود پیش ببرد و خودش را موظف بداند که — مثلاً — دوجفت کفش سفارش دهد تا با خیال راحت خود را در شمار مشتری‌های او قلمداد کند.

زیرا که امکان نداشت بتوانی زود به‌زود بسزاغش بروی — کفشهایش دوام سرسختانه‌ای داشت — چیزی برای کفش‌های موقتی — چنان بود که انگار نوعی جوهر کفش در آن‌ها به کار رفته بود.

به مغازه که وارد می‌شدی، به‌مخلاف اغلب مغازه‌های دیگر، اصلاً این احساس را نداشتی که «لطفاً کارم را راه بینداز تا بروم!» بلکه آرامش کسی را داشتی که به کلیسایی وارد شود؛ روی صندلی چوبی تک نفره‌ای بنشیند و

منتظر بماند - فیرا هیچگاه مشتری دیگری آنجا نبود؛ چیزی نمی‌گذشت که از پشت دره طبقة بالای دخمه‌ای که مغازه‌اش بود دخمه‌ای تاریك بابوی ملایم چرم - چهره او یا برادر بزرگش نمایان می‌شد که به پائین نگاه می‌کرد. صدای از ته گلو و تاپ تاپ دمپایی‌های الیافی‌اش را بر پله‌های باریك چوبی می‌شنیدی و آنگاه او را می‌دید که بی‌کت، اندکی خمیده و بپیش‌بندی چرمی آستین‌های بالازده‌روبرویت ایستاده است و چشمهایش را - چنانکه گویی از خوابی باروئیای کفش بیدارش کرده باشند، یا همانند جفدی شکفت زده در برابر نورخورشید و پکر از این مزاحمت - کورکوری بهم می‌زند.

و من می‌گفتم «آقای گسler، حال شما چطور است؟ فرصت دارید يك جفت پوتین چرم روسی برایم درست کنید؟»

بدون کلمه‌ای حرف، مراها می‌کرد و به همانجا که آمده بود باز می‌گشت، یا به قسمت دیگر مغازه می‌رفت و من همچنان در صندلی چوبی آرمیده بودم و بوی خوش محل کارش را فرو می‌دادم. چیزی نمی‌گذشت که می‌آمد بسا قطعه‌ای چرم قهوه‌ای - طلائی در دست لاغرش که رگ‌هایش بیرون زده بود، و همینطور که نگاهش به چرم بود می‌گفت «چرم معرکه‌ای است!» وقتی من هم از چرم تعریف می‌کردم دوباره به حرف می‌آمد «چه وقت لازمشان دارید؟» و من پاسخ می‌دادم «آه! هر وقت برایتان امکان داشته باشد.» و او می‌گفت «دو هفته دیگر از فردا؟» یا اگر برادر بزرگش بود می‌گفت «از برادرم می‌پرسم!»

آنگاه زیر لب می‌گفتم «متشکرم! خدا حافظ آقای گسler» و او که هنوز به چرمی که در دستش بود نگاه می‌کرد پاسخ می‌داد «خدا حافظ!» و به‌سوی در که می‌رفتم، صدای تاپ تاپ دمپایی‌های الیافی‌اش را می‌شنیدم که او را به بالای پلکان، به رويای يك دم گسسته‌اش از کفش برمی‌گرداند. اما اگر قرار بود نوعی کفش تازه که تا آن زمان برایم ندرخته بود، بدوزد، آن وقت دیگر واقعاً چه تشریفاتى به‌راه می‌انداخت. کفش‌هایم را در می‌آورد و آن‌ها را مدتى طولانی در دستهایش می‌گرفت و با نگاهی هم خرده‌گیرانه و هم مهرآمیز به آنها خیره می‌شد، انگار شعله شوقی را که با آن چیزی آفریده بود به یاد می‌آورد و شیوه‌ای را که با آن کفشی دیگر چنین شاهکاری را به هدر می‌داد نکوهش

می کرد. آنگاه، پایم را روی تکه کاغذی می گذاشت. و دوسه باری با مداد حاشیه خارجی پاهای مرا غلغلک می داد و انگشتهای لرزانش را بروی شست. پاهایم می کشید و خود را در ژرفای نیاز دلخواه من غرق می کردند.

فراموش نمی کنم روزی را که در فرصتی مناسب به او گفتم: «آقای گسار، آن يك جفت کفش آخری مخصوص گردش در شهر بدجووی، جیرجیر می کوبد، می دانید؟»

مدتی، بی آنکه پاسخی بدهد نگاهم کرد، گویی انتظار داشتی حرفم را پس بگیرم یا نحوه بیانم را ملایم تر کنم و بعد گفت:

«نباید جیرجیر بکند.»

«متأسفانه می کرد.»

«لابد قبل از آنکه جا باز کند، بخیس شان. کرده بودی؟»

«گمان نمی کنم.»

با این حرف، نگاهش را پائین انداخت، انگار در ذهن خود در پی خاطره آن کفش می گشت و من از در میان گذاشتن این موضوع ناپسندیده سبقت پشیمان بودم.

گفت: «پس شان بفرست ببینم چه کارشان می توانم بکنم.»

همان دم، احساس شوق و علاقه ای به آن کفش هایی که جیرجیر می کرد در وجودم موج زد. به روشنی می توانستم در ذهن مجسم کنم کنجیکلوی اندوهناکی را که انگیزه آن ساعت ها روی کفش ها خم شده بود.

آهسته گفت: «بعضی از کفش ها از همان روز، تولیدشان بدند. اگر کاری از دستم برنیاید، پولشان را از حسابتان کسر می کنم.»

بکبار (فقط یکبار) از روی بحواس پرتی با کفش هایی که به مضطربان از فروشگاه بزرگی خریده بودم به مغازه اش رفتم. سفارش را به آنکه قطعه چرمی نشانم بدهد، پذیرفت و من می توانستم نگاهش را بکه در پوشش جقیق و نامرغوب پاهایم نفوذ می کرد احساس کنم. به سرانجام گفت:

«این کفش ها کار من نیست.»

لحن اش، لحن خشم یا اندوه یا حتی سرکوفت نبود، اما چیزی ملایم در آن بود که خون را منجمد می کرد. دستش را پائین آورد و انگشتش را

روی نقطه‌ای از کفش پای‌چپ که با همه ظاهر خوش نمایش، اصلاً راحت نبود فشار داد: گفت «اینجا پایتان را می‌زند، این فروشگاههای بزرگ شراقت کار ندارند. آشغال‌اندا» و آنگاه، چنانکه گویی چیزی در درونش سرباز می‌کرد، مدتی دراز و بالحنی تلخ حرف زد. این نخستین بار در عمرم بود که می‌شنیدم از اوضاع وسختی‌های شغلش حرف می‌زند.

گفت «همه را می‌چاپند. همه را با تبلیغات می‌چاپند، کار و زحمت ملاک نیست. همه مشتری‌ها را از ما می‌گیرند، حتی آنهایی که عاشق کفش‌های ما هستند. نتیجه‌اش هم این است که می‌بینید - من دیگر کاری ندارم. سال به سال هم بدتر می‌شود - حالا می‌بینی.» به چهره شیارخورده‌اش که نگاه می‌کردم، چیزهایی دیدم که هیچگاه پیش از آن ندیده بودم، چیزهایی تلخ و تلاشی تلخ - و ناگهان در ریش قرمزش چقدر تارهای سفید و خاکستری به چشم می‌خورد!

تا آنجا که می‌توانستم ماجرای خرید آن کفش‌های منحوس را برایش شرح دادم. اما حالت چهره و صدایش چنان اثر ژرفی بر من نهاد که طی چند دقیقه چندین جفت کفش سفارش دادم. کاش سفارش نمی‌دادم! کفش‌ها از همیشه بیشتر دوام آورد و من نتوانستم به حکم وظیفه وجدانی تا تقریباً دو سال بعد به سرانگشت بروم.

وقتی سرانجام به آنجا رفتم، با تعجب متوجه شدم که روی شیشه یکی از دو ویترین مغازه‌اش، نام دیگری نقش بسته است، نام کفش دیگری - که البته برای خاندان سلطنتی کفش می‌دوخت. کفش‌های آشنای قدیمی که دیگر در انزوای باوقارشان نبودند، در آن تك ویتترین كوچك رویهم افتاده بودند. فضای درونی آن دخمه محدود به يك دكان كوچك، تاریک‌تر و خوشبو‌تر از همیشه بود. و نیز مدت بیشتری طول کشید تا چهره‌اش از آن بالا ظاهر شود و به پائین نگاه کند و دوباره تاپ‌تاپ دمپایی‌های الیافی روی پلکان به گوش برسد. سرانجام روبرویم ایستاد و درحالی‌که از پشت آن عينك قلاب‌زنی کهنه و زنک‌زده نگاهم می‌کرد گفت:

«آقای - آه چه عجب!»

به لکنت گفتم «آه! آقای گسلا! این کفش‌هاتان که انکار تا قیامت دوام

دارند، میدانید! نگاه کنید، هنوز نو و خوبند!» و پایم پیش بردم به آنها نگاه کرد و گفت:

«بله، مردم دیگر انگار، کفش خوب نمی‌خواهند.»

برای رهایی از نگاه سرزنش‌آمیز او با شتاب پرسیدم «چه پرسردکانتان آورده‌اید؟»

به آرامی پاسخ داد: «خیلی گران بود. حالا کفشی سفارش می‌دهید؟» سه جفت سفارش دادم، هرچند فقط دوتا بیشتر نمی‌خواستم و فوراً آنجا را ترک کردم. این احساس ناشناخته را داشتم که، در ذهنش، من هم در توطئه‌ای به ضداو نقشی داشته‌ایم؛ یا شاید نه‌چندان برضد او که برطرز فکرش درباره کفش، به گمانم دیگر کسی تمایل چندانی به این طرز فکر ندارد؛ زیرا چندین ماه طول کشید تا بار دیگر به مغازه‌اش پا گذاشتم، آنهم بیاددارم با این احساس که: «آه! من که نمی‌توانم آن‌بابا را رهاش کنم - پس چاره‌ای ندارم!» شاید این‌بار برادر بزرگش باشد!

زیرا می‌دانستم که برادر بزرگش آنچنان جربزه‌ای نداشت که به‌من سرکوفت بزند، حتی به‌زبان بی‌زبانی.

واز خوش‌اقبالی، ظاهراً برادر بزرگترش بود که در مغازه با قطعه چرمی ور می‌رفت.

گفتم «سلام آقای کسلر، حال شما چطور است؟»

تردیک تر آمد و به‌من خیره شد:

آهسته گفت «من خوبم، اما برادر بزرگم فوت کرد»

و دیدم که براستی این خود اوست - اما چه پیر و چروکیده! و پیش از آن هیچگاه نشنیده بودم از برادرش نامی ببرد. خبر تکان‌دهنده‌ای بود.

زیر لب گفتم «آه! متاسفم!»

پاسخ داد: «بله، مرد خوبی بود. کفش‌های خوبی می‌ساخت. اما حیف که دیگر نیست.» و دستی به فرق سرش کشید تا، بگمانم، علت مرگ برادرش را نشان دهد. موی سرش، به ناگهان مثل موی سر برادر بی‌نوایش ریخته بود. از فکر و خیال فروش آن دکان دیگر نتوانسته بود تاب بیاورد. «می‌خواهید کفشی سفارش بدهید؟» و قطعه چرمی را که در دست داشت جلوش

گرفت: «چرم مرغوبی است.» چند جفتی سفارش دادم. مدتی طول کشید تا حاضر شدند اما از همیشه بهتر بودند. هرچه می پوشیدی خراب نمی شدند و بلافاصله بعد از آن به سفر خارج رفتم.

بیش از يك سالی طول کشید تا دوباره به لندن برگشتم و به نخستین مغازه ای که رفتم، مغازه دوست دیرینه ام بود. آدمی شصت ساله را رها کرده بودم و اکنون به دیدن مردی هفتاد و پنج ساله باز می آمدم، تکیده و فرسوده و رعشه ای که این بار، برآستی نخست مرا شناخت.

باتالم روحی که داشتم گفتم «آه! آقای گسler، این کفش های شما چقدر عالی اند! ببینید، من تقریباً در تمام مدتی که در خارج بودم اینها را پوشیده ام و اصلاً از ریختن افتاده اند نگاه کنید؟»

مدتی دراز به کفش هایم - يك جفت کفش چرم روسی - نگاه کرد و چهره اش انگار حالت ثبات و آرامش خود را بازیافت. دستی به پشت کفش کشید و گفت:

«اینجای کفش اذیتتان نمی کند؟ یادم می آید برای دوختن این جفت چه مکافاتی کشیدم». به او اطمینان دادم که کفش ها قشنگ اندازم پاهایم است گفت «خوب، حالا کفش می خواستید؟ خیلی زود تحویل تان می دهم، کاروبار کساد است.»

جواب دادم «لطفاً، لطفاً! من همیشه طالب کفش های شما هستم - از هر نوعش!»

«مدل تازه ای برایتان می دوزم پاهایتان باید بزرگتر شده باشد.» و با کندی بسیار، دورتادور پایم را خط کشید و انگشت هایم را لمس کرد و فقط یکبار سر برداشت و گفت:

«راستی» به شما گفته بودم که برادرم فوت کرد؟»

تماشای او دردناک بود، چقدر ضعیف و ناتوان شده بود؛ از ترك کردن آنجا خوشحال شدم.

دیگر از کفش ها قطع امید کرده بودم که غروب روزی، رسیدند. بستر را که باز کردم، هر چهار جفت را به ردیف پهلوی هم چیدم: بعدیکی یکی آنها را بپا کردم. جای کوچک ترین تردیدی نبود که در شکل و اندازه، دردوخت و

کیفیت چرم، بهترین کفش‌هایی بود که تا آن زمان برایم دبوخته بود. و در پاشنه یکی از کفش‌های مخصوص گردش در شهر، صورت‌حسابش را پیدا کردم. قیمت‌شان همان قیمت همیشگی بود اما کاملاً یکه خوردم. او، پیش از آن هیچگاه تا روز موعده پرداخت، صورت‌حسابی نمی‌فرستاد. باشتاب به طبقه پایین رفتم و چکی نوشتم و فوراً شخصاً پستش کردم.

يك هفته بعد، هنگام عبور از آن خیابان كوچك، به این فکر افتادم که سری به او بزنم و بگویم که کفش‌های تازه چه عالی‌اند و چه به اندازه. اما وقتی به محل مغازه‌اش رسیدم، نامی از او بر سر درمغازه نبود. در ویتترین مغازه هنوز آن کفش‌های تخت نازك ظریف، آن کفشهای براق بانوار پارچه‌ای بالای آنها و آن چکمه‌های سواری دوده‌ای رنگ به چشم می‌خورد.

سخت پكر وارد مغازه شدم. در هر دو مغازه كوچك كه اکنون دوباره به صورت يك دهنه درآمده بود مرد جوانی با چهره‌ای انگلیسی به استقبال آمد. گفتم «آقای گسر هستند؟»

نگاه مشتری جلب کنی به من کرد و گفت:

«خیر آقا، خیر. ولی ما با کمال میل حاضر به انجام سفارشات شما هستیم. مغازه‌را ما خریده‌ایم. بدون شك، اسم ما را روی مغازه آن طرفی دیده‌اید. ما برای آدم‌های سرشناس و خیلی حسابی کفش می‌دوزیم.»

گفتم «بله، بله اما آقای گسر؟»

پاسخ داد «آه! مرد.»

«مرد؟ اما همین چهارشنبه پیش بود که این کفش‌ها را برای من فرستاد.» گفتم: «آه! چه مرگ تکان‌دهنده‌ای، پیرمرد بیچاره خودش را از گرسنگی کشت.»

«خدای بزرگ!»

«دکتر علت مرگش را گرسنگی تدریجی اعلام کرد! می‌دانید، روش کارش اینطوری بود! مغازه را بازمی‌گذاشت، اجازه نمی‌داد احدی، به کفش‌ها دست بزند. وقتی سفارشی می‌گرفت، مدت‌ها طولش می‌داد. مردم دیگر منتظر نمی‌مانند. همه مشتریهایش را اینطور از دست داد! همینطور آنجا می‌نست و می‌نشست — درباره او باید همینقدر بگویم که در تمام لندن هیچکس

به خوبی او کفش نمی‌دوخت! اما به بینید رقابت چها می‌کند! او هیچ تبلیغ نمی‌کرد! بهترین چرم‌ها را به کار می‌برد و همه کارها را هم خودش می‌کرد. خوب دیگر، این هم آخر و عاقبتش. باطرز فکر او دیگر چه انتظاری می‌توان داشت؟»

«اما مسئله گرسنگی!»

«بله، شاید این موضوع کمی، به اصطلاح مبالغه‌آمیز باشد — اما آنچه که من شخصاً از آن باخبرم این است که شب‌وروز می‌نشست و تا لحظه آخر سرش را از روی کفشی که دستش بود بزنی داشت. می‌دانید، من خودم می‌دیدم که به خودش هیچ فرصت غذا خوردن نمی‌داد؛ هیچوقت آه در بساط نداشت. همه درآمدش صرف اجاره مغازه و خرید چرم می‌شد. چطور این همه عمر کرد، سردر نمی‌آورم. گذاشت چراغ عمرش کم کم خاموش شود. آدم عجیبی بود! اما کفش‌های معرکه‌ای می‌دوخت.»

گفتم «بله، کفش‌های معرکه‌ای می‌دوخت.»

داستان «کیفیت» نوشته «جان گالزورتی» نویسنده انگلیسی را برمی-گزینیم و برای آشنایی بیشتر با حوادث سطحی و نیز برای آگاهی بر آنچه که احتمالاً در ورای داستان می‌گذرد، به تجزیه و تحلیلش می‌پردازیم. پس از خواندن این داستان کوتاه، نخستین واکنش طبیعی ما این است که از خودمان بپرسیم: آیا داستان دلچسبی بود؟ چیزی هم برای گفتن داشت؟ اصلاً به خواندنش می‌ارزید؟

پاسخ این پرسش‌ها معمولاً از «نخستین اثری» که مطالعه کل داستان بر ما داشته است، پدید می‌آید، اما تجربه به ما آموخته است که همیشه نمی‌توان براساس این «اثر نخستین» چه درباره مسائل زندگی و چه درباره ادبیات داوری درست و عادلانه‌ای داشت. از این رو، لازم است که این «واکنش آنی» را ارزیابی و تجزیه و تحلیل کرد، زیرا اصل عمده تجزیه و تحلیل هر داستانی، سنجش درستی یا نادرستی این واکنش و اثر نخستین و نیز ارائه قضاوتی درست پس از درک کامل آن است.

تجزیه و تحلیل داستان را، با طرح پرسش دیگری آغاز می‌کنیم: در این داستان چه حادثه‌ای برای چه کسانی اتفاق می‌افتد و چرا؟ پرسشی که در واقع مربوط به پایه‌های اساسی و بنیادی کار داستان‌نویسی است. زیرا «چه حادثه‌ای اتفاق می‌افتد» همان «طرح کلی» یا «پیرنگ» داستان (Plot) و «پرای چه کسانی» همان «شخصیت‌های داستان» (Characters) و «چرا» در واقع تحقیق درباره «درونمایه» داستان (Theme) است که خود به نتیجه رفتار و کردار شخصیت‌های داستان شکل می‌بخشد. با طرح این پرسش‌هاست که می‌توانیم در پایان دریابیم «جان گالزورتی» نویسنده داستان «کیفیت» می‌خواسته است در نهایت چه چیزی را به خواننده خود القاء کند.

پیش از هر کار دیگر خوب است به خلاصه وقایع داستان و به اتفاقاتی که در سطح آن رخ می‌دهد توجه و دقت کنیم. یکی از اصول اولیه کار تجزیه و تحلیل، همین توجه و دقت کافی در خلاصه وقایع داستان است زیرا عدم آگاهی از حوادث کلی و حقایق داده شده در سطح داستان ممکن است ما را به گمراهی و یا به برداشت کاملاً نادرستی از داستان بکشاند. بررسی خلاصه داستان موجب می‌شود که معنای کلی آن را همواره در نظر داشته باشیم و احتمالاً آنچه‌چنان شیفته حوادث جنبی و حاشیه‌ای نشویم که اصل مطلب را به فراموشی سپاریم و از آن تعبیری انحرافی بکنیم. باری... خلاصه داستان «کیفیت» از این قرار است:

«برادران «گسler» در دو مغازه کوچک که به صورت يك دهنه

درآمده است به شغل کفاشی اشتغال دارند. این هر دو به کار خود عشق می‌ورزند و ساختن کفش را همچون خلق یکی اثر هنری می‌پندارند. کفش‌های دوخت آنها، هم بادوام است و هم از نظر زیبایی‌شناسی شاهکار. اما مؤسسات و فروشگاه‌های بزرگ با آنها به رقابت برمی‌خیزند و با حربه تبلیغات وسیع و نه با عرضه کالای مرغوب، موجب کسادى کار آنها می‌شوند. برادران کفاش به ناگزیر یکی از مغازه‌ها را به کفاش دیگری که نماینده شیوه تازه تبلیغاتی و ارائه خدمات فوری است واگذار می‌کنند. برادر بزرگتر از غصه این کار می‌میرد اما برادر دیگر که حاضر به تسلیم نیست در برابر

این رقابت ایستادگی می‌کند و همچنان با استفاده از چرم مرغوب به تولید کفش‌هایی با «کیفیت» بالا می‌پردازد. سرانجام او نیز تاب مقاومت از دست می‌دهد و در اثر «گرسنگی تدریجی» می‌میرد و رقیب زرنگ، مغازه‌ها را صاحب می‌شود. آخرین کفش‌های دوخت این هنرمند، پیش از مرگش به گفته راوی «بهترین کفش‌هایی بود که تا آن زمان برای من دوخته بود.»

آیا این خلاصه داستان با همین حوادث سطحی، می‌تواند نظر خواننده‌ای را به خود جلب کند؟ پیداست که مطالب مهمی از داستان در این خلاصه نیامده و لاجرم آنچه را که نویسنده قصد تفهیمش را داشته پنهان مانده است. به عبارت دیگر، آگاهی بر حوادث سطحی داستان به‌خودی‌خود کافی نیست و خواننده تشنه آگاهی یافتن از حوادث نمادین یا واقعیت‌های هنری نهفته در داستان است. تردیدی نیست که داستانها باهم متفاوتند و نمی‌توان همه آنها را با معیارهایی یکسان و از پیش تعیین شده سنجید. همچنین باید به این نظریه کلی که «تمام داستانها باید دارای يك طرح کلی باشند» یا «کشمکش‌های هر داستانی باید در پایان به نتیجه برسد» یا «هر کار نیکی در داستان باید پاداشی نيك داشته باشد و هر کار بدی کیفر ببیند» با تردید نگاه کرد. زیرا بسیاری از داستان‌نویسان، دیگر به رعایت این نظریه‌ها پای بند نیستند. هر داستان به شیوه مناسب با درونمایه خود نوشته می‌شود و در نتیجه معیار سنجش و تجزیه و تحلیل آنها هم نمی‌تواند یکسان باشد.

درونمایه: THEME

يك چیز مسلم است و آن اینکه هر داستانی، درونمایه یا اندیشه‌ای مسلط دارد. این درونمایه موجب می‌شود که تمامی عناصر يك داستان، یعنی شخصیت‌ها، حوادث، نتیجه حاصل از کشمکش و عناصر دیگری که نویسنده برای القای معنی مورد نظر به کار می‌گیرد، با هم نوعی هماهنگی داشته باشند. با خواندن هر داستان درونمایه آن رفته رفته و به نسبت سرعت سیر حوادث بر ما آشکار می‌شود. در این داستان‌ماندستین کلید آشنایی با درونمایه را در همان عنوان داستان می‌یابیم. درونمایه کلی یا موضوع این داستان، «کیفیت» است و همچنان که

داستان شکافته می‌شود، این درونمایه نیز وضوح بیشتری می‌یابد.

چه نوع کیفیتی؟ این کیفیت چگونه به حوادث داستان شکل می‌بخشد؟ تأثیر این کیفیت در زندگی شخصیت‌های اصلی داستان چیست؟ برای پاسخگویی به این پرسش‌ها «گالزورتی» درونمایه را در متن حوادث و نیز در واکنش‌های «گسler» بسته و گریخته می‌نمایاند و بدین ترتیب داستان در مسیر طبیعی خود به پیش می‌رود.

پیدا است که «گالزورتی» داستانی جدی نوشته است و به تعبیر و تفسیر اندیشمندانه‌ای از یکی از جلوه‌های زندگی بشری پرداخته است. اینگونه تعبیرها و تفسیرها، در يك نویسنده جدی، از دیدگاه جهان شمول او یا از فلسفه زندگی‌اش که توضیح ویژه او بر معنای هستی است، مایه می‌گیرد. از این رو هر نویسنده‌ای با میزان و معیاری متفاوت برای سنجش ارزش‌ها سروکار دارد و پیش از هر چیز، بین ارزش‌های کمی و کیفی تفاوت زیادی قائل است. هنرمند، بی‌توجه به وسیله کارش، عمیقاً معتقد به کیفیت تجربه‌های زندگی - و نه کمیت آنهاست. موضوع کلی اندیشه او، کیفیت فطرت انسانی و برداشتش از هر يك از تجربه‌های مشخص بشری بر پایه راستی و درستی، و یا اگر با او موافق نباشی، بر پایه تعصب و کج‌اندیشی اوست. همچنانکه در کار بررسی و تحلیل داستان «گالزورتی» پیش می‌رویم، نفوذ معیارهای سنجش ارزش‌ها و یا گرایش او را به واقعیات داستان به عینه مشاهده می‌کنیم:

طرح کلی (پیرنگ) یا ساختمان حادثه: Plot or the Structure of Action

«گالزورتی» در این داستان شخصیت‌هایی در ذهن خود آفریده و آنها را بر صحنه آورده و برای إلقاء موضوع یا هدفی ویژه، آنها را به ایفای نقش یا به شرکت در حوادث یا کشمکش‌هایی وادار کرده است. در اینجا خوب است روی اصطلاح ایفای نقش دقت بیشتری بکنیم زیرا هر نویسنده‌ای با هر دید و بینش و سبك و سلوکی، شخصیت‌هایی را به ایفای نقش‌هایی وامی‌دارد تا درونمایه یا اندیشه یا وضع و موقعیت و یا هر چیز دیگری را که در نظر دارد به نمایش درآورد. این ایفای نقش یا نمایش کشمکش و درگیری به اشکال مختلف صورت می‌پذیرد؛ ممکن

است نمایش عملی خشونت‌آمیز جسمی و علنی باشد مثل کشته شدن «دزد مونا» به دست «اوتلو» یا ممکن است نمایش کشمکش و حالتی شورانگیز و عاشقانه باشد. مثل «رومئو» و «ژولیت» و یا ممکن است نمایش کشمکش و حالتی درونی و عاطفی باشد مثل «ملکه ویکتوریا و آلبرت». این نقش به هر شکلی که باشد، وظیفه‌اش در نهایت نمایش کشمکش و واقعه‌ای برای خواننده است.

اصطلاح «طرح کلی» یا «پیرنگ» به‌طور کلی نمایانگر تقریباً هر نوع ایفای نقش و کنش و واکنشی است که در يك داستان وجود دارد، چه این طرح کلی «بسته» باشد یا «باز» و یا مثلاً روایتی باشد مستقیم بدون حادثه‌ای پیچیده یا با پیچیدگی اندک. (داستان «کیفیت» طرحی بسته دارد و «گالزورتی» در واقع هدفش از کاربرد این طرح، نمایش خصلت شخصیت‌های داستان و به‌طور کلی شخصیت‌پردازی است.) طرح بسته معمولاً در داستان‌هایی که پایان آن به نتیجه‌ای بدیهی و یا واقعه‌ای غیر مترقبه می‌انجامد، بکار می‌رود. در «طرح باز» وجود هیچ نوع نتیجه‌ای یا گشایش گریز مطرح نیست. نویسندگانی که از طرح باز استفاده می‌کنند (مثلاً چخوف) ظاهراً معتقدند که برای بسیاری از گرفتاری‌ها و معضلات زندگی بشری، نتیجه یاراه حلی یافت نمی‌شود و بدین ترتیب از شیوه طرح بسته استفاده چندانی نمی‌کنند. زیرا از دیدگاه فلسفی، به وجود تعبیر و تفسیری کامل وقایع از این دنیای بفرنج و پیچیده معتقد نیستند.

بطور کلی می‌توان هر نوع وسیله‌ای را که برای نمایش نیت و مقصود نویسنده به کار گرفته می‌شود «طرح» نامید؛ در این داستان «گالزورتی» از طرح ساده و بسته‌ای که جریان و مسیری متعارف دارد (گرفتاری، کشمکش، بزنگاه و گره‌گشایی یا نتیجه) سودجسته است. حوادث خارجی داستان را می‌توان این‌طور خلاصه کرد:

گرفتاری واقعه با کسادی کاربرادران «گسler» آغاز می‌شود؛ کشمکش بین برادران «گسler» و مؤسسه‌ای که یکی از مغازه‌های آنها را می‌خرد بوجود می‌آید؛ بزنگاه هنگامی است که برادر کوچکتر دیگر نمی‌تواند خرج زندگی‌اش را تأمین کند و گره‌گشایی یا نتیجه داستان نیز همان مرگ «گسler» و رونق کار آن مؤسسه بازاری است. بدین ترتیب، داستان تا حدود زیادی بر «طرح» متکی

است. اما باز می‌بینیم که حادثه اصلی و کشمکش بزرگ در درون خود «گسler» است. عبارت دیگر «گالزورتی» از «طرح» برای نشان دادن شخصیت و از طرح و شخصیت هر دو برای نشان دادن «درونمایه» سود جسته است. این داستان آنها را وادار به ایفای نقش‌هایی کرده است. این بار خوب است به اصطلاح هم‌آهنگی درست و متناسب می‌توانند در تعبیر و تفسیر پاره‌ای از جنبه‌های زندگی بشری مؤثر افتند.

شخصیت‌پردازی: CHARACTERIZATION

بار دیگر این را تکرار می‌کنیم که «گالزورتی» در این داستان، شخصیت‌هایی در ذهن خود آفریده و برای القای موضوع یا مقصودی ویژه آنها را وادار به ایفای نقش‌هایی کرده است. این بار خوب است به اصطلاح «شخصیت‌ها» دقت بیشتری بکنیم، طبیعت و کاربرد هر شخصیت در داستان بستگی به هدف و منظور نویسنده دارد.

«گالزورتی» بر سر مسئله «کیفیت» کشمکش ارائه می‌دهد و بنا بر این شخصیت‌هایش، به طریقی نمایانگر جنبه‌هایی از این کشمکش‌اند. این کشمکش، به‌طوری که قبلاً دیده‌ایم، هم بیرونی است و هم درونی. بیرونی است زیرا بین برادران «گسler» و آن مؤسسه بزرگ اتفاق می‌افتد. درونی است، چونکه در درون «گسler» جویان دارد؛ کشمکش بیرونی را می‌توان فقط با شخصیت‌های نمونه‌وار ارائه داد اما از آنجا که «گالزورتی» در عین حال در صدد نمایش کشمکش بیرونی نیز بوده است، دست کم یک شخصیت باید منفرداً و به‌طور مشخص انتخاب شود و این کشمکش درونی را قابل فهم و پذیرفتنی جلوه دهد.

در یک چنین داستان جدی، یکی از کاربردهای شخصیت، نمایش گزینش یا پسند اخلاقی نویسنده است. وقتی «گسler» در کار خود با کساد روبرو می‌شود، ناگزیر است تصمیمی بگیرد. آیا باید به آرمان خود پای بند بماند و کفش‌های مورد دلخواه خود را بدوزد، یا سطح کار و آفریده‌اش را بدان حد پایین بیاورد تا بتواند به رقابت برخیزد؟ «گسler» شخصیتی غیر معمولی دارد و آدمی والا،

بلند طبع، شریف و درستکار است و در نتیجه محصول کارش نمی‌تواند هم سطح کفش‌های بازاری باشد.

کفش‌های ساخته و پرداخته دستهای او باید در واقع نماینده شخصیتی زحمت‌کش و هنرمند، یعنی نماینده خود «گسار» باشند. این است که نیت و پسند «گسار» باید در اصل نیت و پسندی اخلاقی باشد و نه صرفاً نیت و پسندی بر مبنای سود و زیان. «گالزورتی» شخصیتی آفریده است که باید فطرتاً و ذاتاً نیت و پسندی اخلاقی داشته باشد و وجود همین شخصیت در داستان است که موجب برانگیختن چنین نیت و پسندی شده است به عبارت دیگر «گالزورتی» خود نخست موضوع چنین نیت و پسندی را در ذهن داشته و سپس شخصیتی آفریده است تا در نمایش موضوع مورد نظر به او یاری کند، در اینجا ما با این واقعیت آشنا می‌شویم که چگونه اجزای يك داستان می‌توانند با سیری هماهنگ کلیت و معنای نسبتاً پوشیده‌ای را به‌طور روشن بیان کنند.

اعتبار هر داستانی به مقیاس زیاد به همسازی و هماهنگی شخصیت‌های آن داستان بستگی دارد. این نکته در مورد داستان کوتاه بیشتر صادق است تا رمان. زیرا در داستان کوتاه کمتر مجال پیدا می‌شود تا نویسنده بتواند شخصیت‌هایش را بطور کامل پیرو راند و دگرگونی‌هایی در آنها بوجود آورد. به مجردی که «گالزورتی» موضوع کشمکش پسر «کیفیت» را مطرح می‌کند و خصوصیات و خلق و خوی شخصیت‌ها را می‌نماید، دیگر حادثه راحت به سوی سرانجام طبیعی و غیر قابل اجتناب خود پیش می‌رود. فرض کنیم «گسار» فوراً تسلیم می‌شد و هنرش را دست‌کم می‌گرفت و مصالحه می‌کرد و به رقابت تن می‌داد، آیا حادثه باز هم معتبر و اجتناب‌ناپذیر می‌نمود؟ نه، با این کار بدون تردید بافت و ساختمان داستان از هم می‌پاشید.

نمادگرایی: SYMBOLISM

همچنان که به زیرلایه سطحی داستان «گالزورتی» نفوذ می‌کنیم، منتظر و مواظبیم که معنی نمادگرایی‌های او به موقع رخ بنماید و از نظر پنهان نماند. نمادهای اساسی این داستان عبارتند از: شخصیت‌ها، کفشهای ساخته شده و نیز

چرم خام. «گسلر» و کفش‌هایش و چرمش، درواقع نمادی مرکب‌باند که خود نماینده آرمانی غیر قابل مصالحه و تعویض است. «گالزورتی» درباره کفش‌هایی که در ویتترین مغازه «گسلر» به نمایش گذاشته شده می‌گوید:

«این کفش‌ها را فقط کسی می‌توانست ساخته باشد که روح کفش را به عینه دیده باشد برآستی که آنها همچون الگویی ازلی، روح تمامی پای افزارها را در ذهن مجسم می‌کردند.»

این نکته البته اشاره‌ای است به مسئله آرمان‌گرایی افلاطون و «گالزورتی» در نتیجه می‌گوید که «گسلر» در واقع می‌کوشیده، نسخه‌هایی از آن «کفش مثالی و آرمانی» را بیافریند، با توجه به گفته «ماتیو آرنولد» که فرهنگ خود «پژوهش کمال» است می‌توان گفت که «گسلر» در اینجا به صورت نمادی از يك سنت غنی فلسفی و ادبی درآمده است. هرگاه شخصیتی به صورت نمادین مورد استفاده قرار گیرد، بی‌توجه به اینکه او تا چه حد می‌تواند دارای ویژگی‌های یگانه يك فرد مشخص باشد، بی‌تردید نمایانگر چیزی بیشتر از خویشتن است و در همین «چیز بیشتر» است که غنا و جهان شمولی داستان نهفته است، نمایانگر فردی که هم‌هنرمند است و هم مقاوم و ستیزه‌گر و مصالحه‌ناپذیر که نمی‌توان او را «ارزان» و «فوری» خرید و فروخت. او که نمایانگر «کیفیت» جوهر و شرف انسانی است، خود می‌داند که ایستادگی و مقاومت محتملا عواقب شومی در پی دارد و کارش به کساد می‌خواهد انجامید و زمانه ظاهرپسند است اما با اینهمه آزمون را رها نمی‌کند و «کیفیت» یا به عبارت دیگر شرف و آزادگی برایش برتر از هر چیز دیگر است. بعلاوه این شکست، تنها شکست او و برادرش نیست، چه بسا که شکست ارزش‌های بشری بطور کلی نیز باشد، چرم مرغوب و بادوام هم خود نمادی از همین انسانهای مقاوم و سرسخت و اصیل و شریف است.

زاویه دید: Point of View

نویسنده داستان، برای اینکه جادته‌ای تخیلی را طوری توصیف کند که واقعی و قابل قبول بنماید معمولا منبع موثق را، جدا از خود در نظر می‌گیرد تا به درونمایه یا به مقصود شخصی خود، عینیت ببخشد و واقعیتی الگودار از آنچه

در ذهن دارد بیافریند . نویسنده معمولاً خود را از تاروپود تجربه‌های شخصی خویش می‌رهاند و اجازه نمی‌دهد که نظرات شخصی‌اش بین آن واقعیت‌الگودار و خواننده خودنمایی کند، برای یافتن چنین منبع موثقی، نویسندگان تدابیر گوناگونی اندیشیده‌اند و یکی از آنها، خلق‌راوی و نقلی است که زاویه دیدش بر تمامی حوادث داستان مسلط و گسترده باشد. آنچه که او می‌داند و می‌بیند و حس می‌کند، بر همه چیز حاکم است. «من» گوینده در داستان ممکن است البته خود نویسنده باشد اما طوری وانمود می‌شود که این «من» انگار در مورد حوادث این داستان، مقامی معتبر و منبعی موثق است.

در داستان «کیفیت»، «گالزورتی» از راوی اول شخص که در زمان ماضی سخن می‌گوید، استفاده کرده و فقط آنچه را که خود دیده و تجربه کرده است بیان می‌کند، از آنجا که می‌گوید «من همه چیز را دیدم» خود این «زاویه دید» مقدار زیادی اعتبار و ثوق پیدا می‌کند و نویسنده چون مارا روی در روی «شاهدی» عینی قرار می‌دهد، موفق می‌شود آنچه را که در خیال پرورانیده، واقعی جلوه دهد.

این شاهد، از نوجوانی برادران «گسler» را می‌دیده است و نخستین کفشی که از آنها خریده «درس چهارده سالگی شاید» بوده و در سال‌های بعد از آن نیز، شاهد شکست و نابودی تدریجی آنها بوده است. همچنین او ظاهراً نسبت به ارزش‌های انسانی حساسیت دارد و آرمانی را که انگیزه اصلی زندگی «گسler» بوده است، می‌شناسد. آیا راوی دیگری باز زاویه دید دیگری می‌توانست در واقعی نمایانن پندارهای «گالزورتی» تا بدین حد متقاعد کننده و موثر باشد؟ فرض کنیم آن «مرد جوان با چهره‌ای انگلیسی» یا مثلاً صاحب آن موسسه بزرگ داستان را تعریف می‌کرد. آیا نتیجه تا بدین حد رضایتبخش می‌شد؟ بیان این همه واقعه با چنین ایجازی، ظاهراً به شاهدی عینی نیاز دارد که در معرفی و شناخت شخصیت درونی و بیرونی «گسler» به صورت منبعی موثق و معتبر جلوه کند.

Panorama and Scene

نمای گسترده و نمای درشت:

زاویه دید راوی، توجه مارا بر آنچه که نویسنده می‌خواسته مابینیم و

بشنویم ، متمرکز می‌کند. «ژوزف کنواد» گفته است «وظیفه من بعنوان نویسنده این است که با نیروی واژه‌های نوشته شده کاری کنم که شما بشنوید، کاری کنم که شما احساس کنید کاری کنم مهمتر از همه که شما ببینید.» برای اینکه ما چیزی را ببینیم، داستان‌نویسان اغلب ترکیبی از «نمای گسترده» یا «منظره‌های باز و وسیع» و «نمای درشت» یا صحنه‌های نزدیک و متمرکز را می‌آفرینند. «نمای گسترده» به ما چشم‌اندازی باز و فراگیر عرضه می‌کند و «نمای درشت» منظره‌ای نزدیک و متمرکز. «هنری جیمز» اینها را بترتیب «تصویری» و «تصویر» می‌نامد و ما در فیلم‌های سینمایی، این دو چشم‌انداز را بارها می‌بینیم، کارگردان‌ها معمولاً با جلو و عقب بردن دوربین فیلمبرداری توجه ما را به این پایه آن منظره معطوف می‌سازند.

در داستان‌نویسی ، منظره‌های باز و گسترده بیشتر از طریق شرح و توصیف عرضه می‌شود و معمولاً وجود این منظره‌ها در ایجاد فضا و لحن داستان بسیار مؤثر است. جمله‌های نخستین داستان «گالزورتی» را، یک بار دیگر مرور کنیم: «از روزهای اول جوانی‌ام می‌شناختمش ، زیرا که برای پدرم چکمه می‌دوخت، با برادر بزرگش در دومغازه کوچک که بصورت یک‌دهنه درآمد بود، درخیابان فرعی کوچکی زندگی می‌کردند. از آن مغازه دیگر اثری باقی نمانده است، اما آن وقت‌ها در بهترین جای «وست‌اند» قرار داشت.

ساختمان مغازه ، وجه تمایزی بی‌ادعا برای خود داشت ؛ هیچ نوشته‌ای بر آن نبود که نشان دهد مثلاً برای کسانی از خاندان سلطنتی کفش می‌دوزد. فقط نام آلمانی «برادران گسler» برویترین بود؛ و در ویتترین هم چند جفت کفش و چکمه ... آیا آنها را خریده بود که در ویتترین بگذارد؟ ... او وجود کفشی را که خودش بر آن کار نکرده بود تحمل نمی‌کرد.

کانون دید در اینجا فراگیر و گسترده است: ناحیه «وست‌اند» لندن، خیابان ، دومغازه، ویتترین، کفش‌ها و سرانجام اشاره‌ای به شخصیت برادر کوچکتر نویسنده با توصیف محیط کار «گسler»ها، دست کم سه کار تقریباً همزمان انجام می‌دهد: اول شخصیت خود «گسler»ها را می‌شناساند، دوم لحن داستان یعنی نظر

و گرایش خود را نسبت به حقایق داستان می‌نمایاند و سوم مقام و اعتبار راوی را محرز و محقق می‌کند این هر سه چیز باهم، ترکیبی هماهنگ می‌سازند و فضای داستان را می‌آفرینند. فضای داستان در اینجا درواقع، به نوعی رهنمون تعبیر و تفسیر ما از هر يك از شخصیت‌ها و نیز از هر يك از حادثه‌های داستان است: وقتی با «گسلر» رودر رو می‌شویم، راوی نقطه تمرکز یا کانون دید را از نمای گسترده به نمای درشت تغییر می‌دهد:

«خوب به خاطر دارم که روزی، همچنانکه به تانی پای کوچك را به سوی او پیش می‌بردم، با حجب از او پرسیدم: «این کار واقعاً سخت نیست، آقای گسلر؟» و پاسخ او که پا لبخندی ناگهانی از میان قرمزی کنایه‌آمیز ریشش داده شد این بود که: «این هنر است هنرا»

نقطه تمرکز و کانون دید در اینجا، تصویر درشت نماست. مثل گفتگوی دونفر بن صحنه تأثر. آدمهای نمایش، از طریق گفتگو و بدون اظهارنظر یا تعبیر و تفسیر راوی، خود را معرفی می‌کنند و می‌شناسانند. «گالزورتی» هرگاه که خواسته خوانندگانش کیفیت ناب آرمان گرایی «گسلر» و نظر تمسخرآمیزش به کالای خوش‌ظاهر اما نامرغوب و پست را احساس کنند و شرح آنرا بشنوند، از گفتگوی نزدیک و درشت‌نما استفاده کرده است. مثلاً هنگام واری کفش‌های ساخته شده توسط آن مؤسسه تجارتي، گسلر درونیات خود را اینطور آشکار می‌کند:

«گفت، اینجا پایتان را می‌زند. این فروشگاه‌های بزرگ عزت ندارند. آشغالند!» و آنگاه، چنانکه گویی چیزی در درونش سرباز کند، مدتی دراز و به لحنی تلخ حرف زد... گفت همه را می‌چاپند: همه را با تبلیغات می‌چاپند، نه با کار و زحمت. اگر شگرد «نمای گسترده» و «نمای درشت» به نظر چیزی بدیهی و روشن می‌رسد، باری نتیجه‌ای که از بکار گرفتن درست آنها حاصل می‌شود، چنین نیست. هنر خوب، معمولاً به نحو فریبنده‌ای ساده بنظر می‌رسد مگر آنکه البته به محك سنجش دقیق درآید.

عنصر دیگری که به کانون دید، کاملاً نزدیک و وابسته است، عنصری

است که آنرا فاصله زیبایی شناسی و گاهی «فاصله روانی» می نامند، فاصله ای که در واقع متعادل کننده شدت و نوع توجهی است که خواننده باید به داستان و به ویژه به صحنه های دراماتیک آن (صحنه های درشت نما) داشته باشد. به یاری همین عنصر است که نویسنده در می یابد که خواننده خود را باید تا چه حد به صحنه نزدیک یا از آن دور کند. هنر، زندگی نیست؛ هنر مرحله ای از زندگی را برای مقصود و هدفی مشخص، دوباره می آفریند. هنر، مرحله ای از زندگی را بر میگزیند و به تفسیر دقیق آن می پردازد، تا دید و توجه بیننده را به شیوه ای تأثیر پذیر نسبت به آن معطوف کند. این مسئله که بیننده را باید تا چه حد به صحنه های دراماتیک داستان (یا نمایشنامه) نزدیک کرد، مسئله بسیار با اهمیتی است به ویژه اگر نویسنده بخواهد حوادث داستان خود را پذیرفتنی و باور-کردنی جلوه دهد و اگر البته نتواند داستان خود را باور کردنی جلوه دهد که دیگر شکستش محرز است.

نویسنده خوب بر آن است که خواننده اش در حوادث داستان شرکت کند، اما نه تا بدان حد که خود را در واکنش های عاطفی خویش یکسره گم کند. خواننده باید بتواند تقریباً همزمان با وقوع حادثه بیندیشد و احتمال وقوع آنرا حس کند. حال اگر فاصله بین او و حادثه زیاد باشد، قادر به حس وقوع آن نخواهد بود؛ و اگر فاصله کم باشد، نمی تواند به محتوای عقلانی آن بیندیشد. لاجرم از سویی نباید آنقدر دور از حادثه باشد که به جعلیات ناب داستانی لبخند بزند و از سویی دیگر نباید در تجربه های شدیداً عاطفی شخصیت های داستان غوطه ور شود؛ بطور خلاصه رعایت فاصله زیبایی شناسی در پرداخت شکل و محتوای هنری داستان عاملی بسیار موثر است. داستان خوب، برشی عاطفی از زندگی نیست تا بدان حد نمایشی و دراماتیزه شده باشد که مارا سخت مسحور کند و احتمالاً به گریه سوزناك وادارد و احساسات مان را، مثل بعضی از فیلم های سینمایی جریحه دار کند، در پایان یکی از این فیلم های سینمایی، زن قهرمان فیلم بهنگام زایمان می میرد اما دوربین فیلمبرداری چنان جزئیات ماجرا را در صحنه های نزدیک و درشت نما نشان می دهد که بعضی از تماشاگران، پیش از پایان فیلم، تحمل از دست می دهند و سالن را ترك می کنند. بدیهی است که چنین کانون دیدی، فاقد ارزش فاصله گذاری زیبایی شناسی است و

بنابراین ، این صحنه از فیلم جنبه هنری خود را به کلی از دست می‌دهد. این صحنه البته به خودی خود و جدا از متن، شاید صحنه‌ای مؤثر و جاندار باشد اما بعنوان بخش پایانی فیلم از لحاظ هنری پذیرفتنی نیست. تردیدی نیست که نویسندگان حق دارند گاهی برای القاء مؤثر منظور و هدف اصلی خویش، این نکته را نادیده بگیرند. مثلاً در نمایشنامه «شادلیر» اثر «شکسپیر» ، درجایی چشمان «گلوستر» را از حدقه بیرون می‌آورند. اما اگر شکسپیر چنین صحنه خشونت‌آمیزی را فقط محض ایجاد دلهره و بعنوان نوعی پایان بندی نمایش به کار می‌گرفت، بی‌تردید از جنبه هنری اثرش شدیداً کاسته می‌شود.

فاصله زیبایی شناسی، همچنین فاصله‌ای است که نویسنده بین خود با حوادث و با شخصیت‌های داستان بوجود می‌آورد. او صورت و شکل داستان خود را طوری طرح‌ریزی می‌کند که حادثه و شخصیت‌ها بتوانند مستقلاً خود را بنمایانند و وجود او در آن میان کاملاً زاید و بی‌اثر باشد. اینگونه نوشته‌ها را گاهی «عینی» در برابر نوشته‌های «ذهنی» نامیده‌اند. (در نوشته‌های ذهنی، معمولاً وجود شخص و شخصیت نویسنده کاملاً مشهود است.) این «عینیت» یکی از اصول مکتب «ناتورالیزم» در ادبیات نمایشی است که با برخورد دراماتیک شخصیت‌های داستان نموده می‌شود. این نکته را باید یکبار دیگر یادآوری کنیم که این فاصله زیبایی شناسی، چه فاصله بین نویسنده و حوادث داستان باشد و چه فاصله بین خواننده و حوادث، نتیجه در هر حال یکی است و هدف اصلی، ارائه زندگی در شکل هنری است نه بازسازی واقعیات عریان زندگی.

باور پذیری حوادث و پندار واقعیت:

Credibility and the Illusion of Reality

اکنون نوبت آن است که پرسش دیگری را مطرح کنیم : چرا داستانی را که شخصیت‌ها و حوادثش هرگز وجود نداشته‌اند ، می‌خوانیم و آنرا جدی می‌گیریم و به عنوان واقعهای معتبر می‌پذیریم ؟ هرچند پاسخ ممکن است متفاوت و مبهم باشد، يك چیز، بی‌گفت‌وگو ، روشن است: بی‌توجه به عمق دید و استعداد نویسنده و بی‌توجه به خبرگی اش در به کار گرفتن فنون و صناعات

داستان‌نویسی، اگر نویسنده‌ای نتواند داستانش را طوری بنویسد که خواننده آنرا باور کند، بی‌تردید در کار خود توفیق نداشته است. بسیاری از فلاسفه هنر (زیبایی‌شناسان) در باره تمامی انواع ادبی و هنری اظهارنظرهای مشابهی کرده‌اند. از جمله «دویت، اچ، پارکر» گفته است: «مطلقاً هیچ نوع معیار و آزمونی برای سنجش خوب یا بد بودن يك تابلو نقاشی وجود ندارد مگر ظرفیت هنرمند در به وجود آوردن انگیزه‌ای در ما که اثر او را باور کنیم ... بنابراین این ... ما از زمان یا نمایشنامه، از شعر دراماتیک یا شعر روایتی انتظار داریم که پیش از هر چیز دیگر، چیزی حتی لامکان مشابه واقعیت بیافریند.»

با خواندن يك داستان، بنابه گفته «کالریج» باید نوعی «تردیدزدایی ارادی» را در خود تمرین کنیم. از خود بپرسیم آیا این واقعه حقیقتاً اتفاق افتاده یا نه؟ اگر در پی چیزی که باشیم که واقعاً اتفاق افتاده باشد، خوب، به کتابهای تاریخی یا به شرح حال‌نویسی مراجعه کنیم، وقتی خواندن داستانی را آغاز می‌کنیم، باید بدگمانی و تردید خود را درباره حقیقت صوری و واقعی آن، بطور ارادی به حالت تعلیق درآوریم و در پایان داستان از خود بپرسیم «يك همچو چیزی می‌توانست اتفاق افتاده باشد؟» آزمون‌ها و معیارهای مربوط به درستی وقایع تاریخی و شرح حال‌نویسی، کاملاً متفاوت با آزمون‌ها و معیارهای مربوط به صحت یا سقم حوادث داستانی است. این تفاوت دست کم از زمان ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ قبل از میلاد مسیح) تا کنون بارها اظهار شده است: «وظیفه شاعر ذکر اموری که واقع شده‌اند نیست بلکه باید

اموری را روایت کند که وقوعشان بر حسب احتمال و یا به حکم ضرورت ممکن بوده باشد... پس از این روی شعر از تاریخی فلسفی‌تر و عالی‌تر است زیرا بیشتر به اموری می‌پردازد که کلیت و عمومیت دارند در حالی که تاریخ بیشتر اموری فردی را به میان می‌آورد.»

«بوطیقای شاعری فصل نهم - ترجمه دکتر فتح‌الله مجتبایی»

واژه‌های اصلی و کلیدی در اینجا، واژه‌های «احتمال» و «ضرورت» است. برای به نمایش درآوردن پاره‌ای از حقایق مشخص که در سطح جهانی در ذات بشر یا در جامعه و تمدن معینی یافت می‌شود - نه حقایق مربوط به

اتفاقاتی مهجور و نادر - نویسنده آزاد است. حتی گاهی واقعیات را قلب کند تا نسبت به مسائل کلی و جهانی صادق بماند به عبارت دیگر نویسنده این حق را به خود می‌دهد که به منظور حفظ صداقتش به بینش‌های کلی و جهانی، قلب واقعیت کند. اما در هر حال در طرح‌ریزی کار داستان، باید چیزی «محتمل» و نه صرفاً امکان پذیر برگزیند بطوری که حادثه دریافت و ساختمان ویژه خود کاملاً پذیرفتنی و باور کردنی جلوه کند، در داستان نویسی، این مسئله آنچنان جدی و با اهمیت است که بعضی از نویسندگان دریان تجربه‌های ذهنی و تخیلی نیز گاهی به خلق بینش‌های ناب، کاملاً واقعی دست می‌یابند. «دیدرو» مثلاً، پس از خواندن چند رمان از «ساموئل ریچاردسون» به او گفته است «واقعی‌ترین حوادث تاریخی، به گمان من، پراز دروغ و جعلیات است اما رمانهای تو مملو از حقایق ناب زندگی است» باری... داستان باید پندار واقعیت را از آغاز تا پایان برای خواننده بیافریند. ببینیم این کار چگونه انجام می‌شود؟

«گالزورتی» در دستیابی به این مقصود، از شیوه‌ها و شگردهای گوناگونی سود می‌جوید. با گزینش راوی اول شخص که خود شاهد کردار و رفتار «گسler» ها بوده و کفش‌های ساخت آنها را می‌پوشیده؛ با آفرینش شخصیت‌هایی که بالحن و لهجه ویژه‌ای خود را به ما معرفی می‌کنند؛ و از همه مهمتر با ایجاد انگیزه‌های درست برای رفتار و کردار آدمها جهت ساختن و پرداختن طرح کلی و پیرنگ یا ساخت وقایعی که بطور غایی به پایان محتمل و ناگزیر خود می‌انجامد، به عبارت دیگر، «گالزورتی» می‌گوید که با وجود چنین شخصیت‌هایی و از جمله وجود «برادران گسler» در چنان وضع و موقعیت و حال و هوایی، بسیار محتمل است که این واقعه چنین سرانجامی داشته باشد. آیا به کارگیری این شگردها، کاری واقعاً پیچیده و اسرارآمیز است؟ خیر. اینکه می‌گویند «حقیقت عجیب‌تر از داستان» است؟ «یعنی چه؟ یعنی اینکه داستانی که هدفش واقعیت جهانی باشد و استوار بر پایه «قانون احتمال یا ضرورت» دیگر نمی‌تواند بر حوادث عجیب و مهجور متکی باشد. اگر داستانی

برپایه چنین حوادثی شکل گیرد، هیچ خواننده عاقلی آنرا باور نخواهد کرد، هرچند بتوان با ارائه دلایل بسیار، صحت و واقعیت آنرا در زندگی به ثبوت رساند. تردیدی نیست که ما وقتی شرح واقعه عجیبی را در روزنامه می‌خوانیم، صحت آنرا بی‌گفتگو می‌پذیریم و به خودمان می‌گوئیم «اگر چنین اتفاقی نیفتاده بود، باورش دشوار بود چرا که اصلاً باورکردنی نیست، نه؟» باور نکردنی به نظر می‌آید اما واقعی است. در داستان اما، واقعهای باید باورکردنی باشد و گرنه نمی‌توان آنرا به مثابه حادثه‌ای واقعی پذیرفت.

لحن و فضا : TONE AND ATMOSPHERE

بار دیگر بیاد می‌آوریم که قدرت اساسی و اثر کلی داستان «گالزورتی» درواقع مربوط است به همان نگرش و گرایش و داوری نویسنده نسبت به حقایق و داده‌های سطحی و رویی داستان : «گسلر» کشفتهای خوبی می‌دوزد و حاضر به مصالحه هدف و آرمانش نیست و در نتیجه از گرسنگی تدریجی می‌میرد و شرکتی تجارتي، مغازه‌هایش را تصاحب می‌کند. عقیده «گالزورتی» نسبت به این حوادث چیست؟ از کجا و از میان کدامیک از مطالبی که در بالا اشاره شد، می‌توانیم نظر و عقیده او را دریابیم؟

چطور است این بار، لحن و فضای بیان او را که چیزی ظریف‌تر و ناملموس‌تر اما شاید مؤثرتر و روشن‌تر از طرح و پیرنگ، شخصیت‌پردازی، درونمایه و نمادگرایی است مورد بررسی قرار دهیم؟

می‌توان گفت که لحن «گالزورتی» در واقع همان گرایش و داوری او نسبت به داده‌ها و حقایق داستان است. در زندگی واقعی، وقتی کسی واقعهای را تعریف می‌کند، مانندتها به آنچه که اتفاق افتاده و او می‌گوید، بلکه همچنین به لحن و طرز بیان و جانبداری و گرایش او نسبت به واقعه نیز توجه می‌کنیم، در داستان نیز، ما بیشتر به لحن و طرز بیان و صدای نویسنده گوش می‌دهیم. در این باره «ژوزف کنراد» گفته است: «کلمات نوشته شده لحن و لهجه ویژه خود را دارند.»

خوب، نظر «گالزورتی» درباره آرمان «گسلر» چیست و نسبت به

سرنوشت‌ها و چه گرایش و عقیده‌ای دارد؟ می‌بینیم که «گالزورتی» با نوعی ملاحظه و حساسیت فراوان از «گسler» سخن می‌گوید، طوری که انگار موجودی بسیار نا متعارف و غیر معمول را از میان موجودات بشری به‌ما نشان می‌دهد. مثلاً:

«اما اگر قرار بود نوعی کفش تازه که تا آن زمان برایم
نساخته بود، بدوزد، آن وقت دیگر واقعاً چه تشریفاتی راه می‌—
انداخت. کفش‌هایم را در می‌آورد و آن‌ها را مدتی طولانی در دست‌هایش
می‌گرفت و با نگاهی هم خرده‌گیرانه و هم مهرآمیز به آنها
نخیره می‌شد، انگار شعله شوقی را که با آن چیزی آفریده بود، به
یاد می‌آورد و شیوه‌ای را که با آن کفشی دیگر، شاهکاری
اینچنین را به‌هدر می‌داد نکوهش می‌کرد.»

«گالزورتی» به طرزی آموزنده، نشان می‌دهد که لحن یکدست و
بیطرفانه در سرتاسر داستان تا چه حد حائز اهمیت است، نخستین‌باری که
داستان «کیفیت» به چاپ رسید، پایانی چنین داشت:

«ومن سربرگرداندم و به سرعت آنجا را ترك كردم زیرا
نمی‌خواستم آن جوان بفهمد که دیگر تحمل دیدنش را ندارم.»
اما در چاپ‌های بعدی همین داستان «گالزورتی» این جمله‌ی آخری
را حذف کرده‌است، چرا؟ ظاهراً به این علت که احساساتی و عاطفی شدن
راوی داستان، بدون وجود هیچ‌گونه انگیزه‌ای، به لحن داستان لطمه می‌زده است.
فضای داستان گاهی به «صحنه» یا محیط فیزیکی داستان که در آن وقایعی
رخ می‌دهد نیز اتلاق می‌شود، در بسیاری از داستان‌ها و از جمله داستان «گالزورتی»،
«فضا» یعنی محیط فیزیکی و نیز محدوده روانی داستان. دوپاراگراف نخستین
داستان «کیفیت» نشان دهنده این فضای روانی است که خواننده را با ارزیابی‌ها
و گرایش‌های نویسنده آشنا می‌کند. فضا در واقع هوایی است (خوش، ناخوش،
تازه، خفقان‌آور و غیره) که خواننده به مجرد ورود به دنیای يك اثر هنری
استشمام می‌کند.

ارزش لحن و فضا به‌طور توأمان، در قدرت و ظرافتی است که برای اشاره
به معانی تهفته داستان به کار گرفته می‌شود. در این داستان، «گالزورتی» از

شیوه لحن و فضای کاملاً غیر مستقیم سود می‌جوید بطوریکه بی‌واسطه کلامی از او، درمی‌یابیم که سرنوشت «گسار» سرنوشت تنها يك شخص و یا يك تراژدی شخصی نیست، بلکه این تراژدی آنچنان همه‌گیر است که با مرگ «گسار» نه تنها پایان نمی‌یابد که گسترده‌تر هم می‌شود.

بنابراین «لحن» را نیز می‌توان یکی از شگردها و صناعات ادبی مؤثر در داستان‌نویسی بشمار آورد زیرا که در سرتاسر ساختمان داستان ریشه می‌دواند و در تعبیر و تفسیر جنبه‌های نمادین، در برابر حوادث سطحی و رویی طرح و پیرنگ داستان، نقش موثری دارد. اکنون دیگر آمادگی بهتری یافته‌ایم تا جنبه‌های نمادین داستان «کیفیت» را مورد بررسی قرار دهیم.

THE MEANING OF THE STORY

معنای داستان:

خصوصیات نامتغیر و مصالحه‌ناپذیر «برادران گسار» در سه حادثه داستان که شبیه سه صحنه از يك نمایش تک‌پرده‌ای است نمایانده می‌شود. نظر و گرایش «گالزورتی» نسبت به این سه صحنه، پیشاپیش در عنوان و نیز در دوپاراگراف نخستین داستان مشخص شده است، اشاره به «کیفیت» و نیز توصیف مغازه «گسار» ها که «وجه تمایزی بی‌ادعا برای خود داشت» و نیز اشاره به «چند جفت کفش در ویرین» که «فقط کسی می‌توانست آنها را ساخته باشد که روح کفش را به عین‌دهیده‌باشد» نظر ستایش آمیز «گالزورتی» را به «آرمان» گسارها نشان می‌دهند.

در حادثه اول «گسار» ها به هنر خود عشق می‌ورزند و بدقت می‌کوشند تا نیاز مشتری‌ها را برآورند و از زندگی و دنیایی که برای خود ساخته‌اند نیز لذت می‌برند. این حالت البته تازمانی ادامه دارد که رقابت شرکت‌های بزرگ، آرامش و آسایش آنها را برهم نزده‌است. برادران «گسار» سالهاست که «نماد» کیفیت و پشتکار و مهارت‌اند. آنها می‌خواسته‌اند «زندگی» کنند و نه «زندگی» بسازند و یکسره در پی مادیات باشند. این است که کفش‌های ساخت آنها در واقع نماینده شخصیت ذاتی آنهاست. هرگاه يك جفت کفش به کسی ارائه می‌دهند، انگار که وجود خویش را ارائه داده‌اند. وقتی که راوی داستان

از صدای کفش‌ها گله می‌کند، «گسler» جواب می‌دهد:

«بعضی از کفش‌ها از همان روز تولدشان بدند. اگر کاری

از دستم برنیاید، پولشان را از حسابتان کسر می‌کنم.»

معلوم است که هیچگونه تضمین و تعهد نوشته شده‌ای در این باره وجود

ندارد و قبول برادران گسler خود از اعتبار کافی برخوردار است:

حادثه‌ی بعدی، همان واقعه محوری و اصلی داستان، یعنی حالت بحرانی

و تردیدآمیز «گسler» به هنگام انتخاب یکی از دو راه است. آیا کیفیت کار

خود را همچنان محفوظ نگه دارد یا اینکه، هرنگ بارقبا به رقابت برخیزد؟

برای «گسler» اما، مشکل، مشکل اخلاقی است نه اقتصادی. او مدعی آن نیست

که می‌توان هم به اخلاقیات پرداخت و هم دیدی کاسبکارانه داشت. انسان

آگاه به وقت انتخاب، خود تصمیم گیرنده است و تصمیم او نیز بر حفظ و ادامه

کیفیت کارش، تصمیمی است مناسب و بایسته و دنباله خصوصیت اخلاقی‌اش. همچنانکه

شب دنباله‌ی روز. او پیشاپیش، از نتیجه و پی‌آمد تصمیم خویش آگاه است:

می‌داند که کارش سرانجام به افلاس خواهد انجامید. با اینهمه حاضر به مصالحه

نیست و به آرمایش پشت نمی‌کند، لاجرم، کیفیت کارش تا پایان همچنان محفوظ

می‌ماند و آخرین کفشهایی که می‌سازد از نظر راوی داستان «بهترین کفش‌هایی

بود که تا آن زمان دوخته بود.»

حادثه سوم نمایانگر حاصل بحران یا نتیجه تصمیم «گسler» است: شکست

اقتصادی، مرگ و موفقیت شرکت تازه‌ای که مغازه‌هایش را صاحب می‌شود. آن

پرسش اساسی که باید در اینجا مطرح شود این است که درواقع چه کسانی

شکست خورده‌اند؟ این دو نفر، یا چیزی که این دو نفر، به جای آن نشسته‌اند؟

برای پاسخ دادن به این پرسش، باید به لایه زیرین یا لایه نمادین معنی داستان راه

یافت. از آنجا که «گسler» با پایداری حاضر به مصالحه آرمایش نمی‌شود، درواقع

به يك پیروزی شخصی، يك پیروزی اخلاقی دست می‌یابد. اما مرگ او، نماد شکست

چیزی بزرگتر از خود اوست، شکستی که موجب تراژدی گسترده‌تری از رسیدن

به اهدافی دور دست‌تر از اهداف شخصی است. مرگ او، نمایانگر ضربه‌ای است

بر شیوه زندگی پیش از دوران صنعتی شدن که در آن آمیزه‌ای از «زندگی»

کردن و «زندگی» ساختن مرسوم بود، نمایانگر حمله‌ای است بر تعهد و مسئولیت

شخصی کارگر یا افزارمند نسبت به کار و محصول کار خویش . برای « گسler » اخلاق اقتصادی جدا از اخلاق شخصی وجود ندارد. « گسler » نماد جذب ارزش های مادی بوسیله ارزش های معنوی است.

می توان گفت که در زندگی دو گونه ارزش اساسی وجود دارد: ارزش وسیله ای و ارزش آرمانی. تمام چیزهای مادی: زمین، غذا، پوشاک، اتومبیل، ارزشهای وسیله ای یا به عبارت دیگر ارزش های مادی اند، وسیله ای برای زندگی اند، زندگی خوب یا بد یا متوسط براساس قضاوت یا فلسفه و دید ما. اما انسان هم از لحاظ جسمی و هم از لحاظ روحی می خواهد که با خویشتن خویش، با آرمان خویش، با جامعه و با تمامی دنیا روابطی خوب داشته باشد. ارزشهای مربوط به يك چنین زندگی، ارزشهای آرمانی یا ارزشهای معنوی اند.

تراژدی بزرگ داستان « گالزورتی » هنگامی به اوج خود می رسد که این نماد شکلی معکوس می گیرد و ارزشهای معنوی از بطن ارزشهای مادی بوجود می آیند. برای « گسler » دوختن کفش، نوعی آفرینش هنری است، آفرینشی که هم برای سازنده اش و هم برای خریدارش، کاری است ذاتاً و همواره شادی بخش و رضایت آمیز، حال آنکه شرکت های تجاری، کفش ها را صرفاً برای فروش، آنها را به حربۀ « تبلیغات وسیع و با ارائه کارنامرغوب » می سازند و تفاوت بین این دو نوع ساختن و آفرینش، همان تفاوت ارزشهای مادی و معنوی است.

خلاصه:

بررسی ما از داستان « کیفیت » به عنوان يك داستان کوتاه نمونه، آنچنانکه باید کامل نیست و تمامی شگردها و شیوه ها و فنون متعارف و متداول داستان نویسی و نیز شیوه ها و طرح های نامتعارف و نوین نویسندگان امروز را دربر نمی گیرد. « گالزورتی » در این داستان، از شیوۀ راوی اول شخص و نیز از طرح و پیرنگ بسته استفاده کرده، حال آنکه می دانیم انواع گوناگونی از زاویه دید و طرح و پیرنگ وجود دارد که با بکارگیری آنها نتایج کاملاً متفاوتی از آنچه « گالزورتی » به دست آورده، می توان بدست آورد. تردیدی نیست که هیچ شیوه و سبك داستان نویسی را نمی توان به طور مطلق خوب یا بد دانست و در واقع کاربرد هر شیوه و سبکی را باید برحسب اثری که آن داستان بر خواننده می گذارد مورد قضاوت

قرار داد.

اکنون با مروری مجدد بر آنچه که گذشت، نتایج حاصله از این بررسی را خلاصه و جمع بندی می‌کنیم:

۱- حقایق داستان :

نخستین گام، خلاصه کردن داده‌ها و حقایق داستان برای آشنایی با حوادثی است که در سطح داستان می‌گذرد، کار تجزیه و تحلیل هر داستانی، باید نخست از چنین خلاصه‌ای آغاز شود. بادرست داشتن يك همچو مصالحی است که می‌توانیم تا حدودی تکنیک‌ها و اسلوب‌های مورد استفاده نویسنده را بررسی کنیم و ببینیم که او با این داده‌ها چه کرده و گرایش او نسبت به آنها چه بوده و دریابیم که نویسنده سرانجام می‌خواسته چه معنای نمادینی از آنها برگیرد.

۲- درونمایه:

درونمایه را بعنوان اندیشه و مقصود و فکر مسلط نویسنده در يك داستان تعریف کرده‌اند. درونمایه می‌تواند مفهومی عقلایی و روشن یا وضع و موقعیتی کاملاً مبهم و پیچیده داشته باشد. بطور کلی ارزش يك داستان در درونمایه. آن نیست بلکه بیشتر در چگونگی به کارگیری و پرداخت آن است. درونمایه يك داستان را می‌توان معمولاً بصورت فشرده بازگفت. اما این خلاصه را هرگز نباید بعنوان معنای کلی و پوشیده داستان پذیرفت.

۳- طرح کلی و پیرنگ یا ساختمان حادثه:

داستان «کیفیت» طرح و پیرنگی بسته دارد و «گالزورتی» از آن بیشتر برای توصیف شخصیت‌ها و بطور کلی به قصد شخصیت پردازی استفاده کرده است. بسیاری از نویسندگان دیگر البته از پیرنگ بسته برای مقاصد دیگری سودجسته‌اند. این نوع پیرنگ که در آن مشکل کشمکش‌های داستان به راحتی گشوده می‌شود، برای داستانهای اسرارآمیز و نیز داستان‌هایی که موضوع واضح و غیر پوشیده‌ای دارند بکار گرفته می‌شود و نویسنده فقط می‌کوشد حقایق آنها را به ثبوت برساند.

در پیرنگ «باز» بالعکس، نتیجه و راه‌حلی ارائه نمی‌شود. بعضی از نویسندگان معتقدند که برای بسیاری از مشکلات بشری راه حل مشخصی نیست و از اینرو نمی‌توان از پیرنگ «بسته» استفاده کرد. زیرا براساس زمینه‌های فکری و فلسفی، بسیاری از معضلات و غموض زندگی انسانی را غیر قابل تفسیر می‌پندارند.

۴- شخصیت پردازی:

داستان «کیفیت» ترکیبی ماهرانه از عناصر طرح و پیرنگ، شخصیت پردازی و درونمایه است. اما بسیاری از داستانها، فقط برپایه یکی از این عناصر استوارند، یک داستان ممکن است فقط متکی به عنصر شخصیت پردازی باشد و عناصر پیرنگ یا درونمایه در آن نامشخص و کمرنگ جلوه کند. در داستان دیگری که در آن بیشتر به پیرنگ پرداخته شده، شخصیت‌ها چه‌بسا که به مثابه نوعی سیاهی‌لشکر و به منظور ایجاد دلهره یا وحشت یا وضع و موقعیتی ویژه ظاهر شوند، بهمین‌گونه در داستانی که درونمایه آن مسلط بر عوامل دیگر است، شخصیت‌ها فقط برای اثبات وجود درونمایه نقشی به‌عهده می‌گیرند. با اینهمه در صحنه حوادث هر داستانی، شخصیت‌هایی وجود دارند که در عین حال که دارای ویژگی‌های مشخص و منفردی هستند، درواقع در نقش الگوهایی از جامعه بشری به جای گروه‌هایی مشخص از جامعه می‌نشینند و جنبه‌ای جهانی بخود می‌گیرند.

۵- نمادگرایی:

نمادگرایی می‌تواند تقریباً در همه عناصر داستان ظاهر شود: در شخصیت‌ها، پیرنگها، اشیاء طبیعی، اشیاء ساخته دست انسان و نیز در وضع و موقعیت‌های گوناگون. هرگاه نمادی در درون تمامی ساختمان داستان نهفته باشد، بصورت شگردی تکمیل کننده، بسیاری از وقایع داستان را بهم پیوند می‌دهد و به آن کلیتی پرمعنا می‌بخشد. شخصیت‌ها گاهی حتی بشکل نماد یک حالت روانی یا نماد موضوعی ذهنی و تجربیدی در می‌آیند، مثل «گسار» که درواقع خود نماد «کیفیت» است. نماد، به یک معنی، از اصول و شگردهای اساسی تقریباً تمامی آثار ادبی و تخیلی است.

۶- زاویه دید:

در داستان «کیفیت»، «گالزورتی» مقام معتبری را برگزیده تا بعنوان روایتگر صادقی، حوادث را بصورت واقعی باور کردنی و جهانی برای ما تعریف کند. در داستان نویسی، مابهنواع گوناگونی از راوی و «زاویه دید» برمیخوریم که چهار نوع اصلی و اساسی آن به شرح زیر است:

اول- راوی اول شخص (همان راوی داستان کیفیت) که همچون شاهی صادق، در ماجراهای داستان شریک و سهیم است. در بعضی از داستان‌ها، راوی خود شخصیت اصلی داستان است که با قدرت و وثوق زیاد عقاید و احساساتش را شرح می‌دهد. این «راوی»، داستان را طوری تعریف می‌کند که نمی‌توان در آن شک کرد. با اینهمه البته در روایت، محدودیت‌هایی هم دارد زیرا فهم و ادراک و برداشتش از واقعه فقط بدان حد است که استعداد و طبیعتش به او اجازه می‌دهد. دوم - راوی نمایشی است که در واقع از ماجرا کاملاً بدور و بر کنار است. این راوی، شبیه نمایشنامه نویسی است که شخصیت‌های نمایش، خودشان را بدون هیچگونه تمهیدی از جانب نویسنده به ما معرفی می‌کنند. این شیوه روایت، با تغییراتی کم و بیش اندک، در داستان نویسی امروز رواج زیادی دارد زیرا به بیان داستان حالتی غنی و غیر شخصی می‌بخشد و در نتیجه با خصوصیت علمی زمانه ما سازگارتر است.

سوم- راوی سوم شخص محدود که با اطلاعات و دانشی که از حقایق و داده‌های داستان دارد فقط به شیوه‌ای طبیعی وارد ماجرا می‌شود. این راوی را گاهی «راوی آزاد یا سیار» نیز می‌نامند، زیرا می‌تواند در هر زمانی به هر جایی که بخواهد، بجز البته به ذهن شخصیت‌ها، سرزند. به یک معنا، او همان دانای کل است که زیر کانه و ماهرانه خصلت دانای کل بودن خود را پنهان می‌کند.

چهارم- راوی سوم شخص دانای کل است که از همه چیز سر در می‌آورد و در هر زمانی، در جایی که بخواهد ظاهر می‌شود و اصلاً مجبور نیست حضور خود را توجیه کند: یک چنین زاویه دیدی، به نویسنده انعطاف پذیری فوق العاده‌ای می‌دهد به ویژه از آن جهت که می‌تواند به ذهن شخصیت‌ها هم راه یابد و اندیشه‌ها و احساسات آنها را گزارش کند.

گاهی نویسندگان برای تأثیرپذیری بیشتر در داستان خود، همزمان از دو یا سه راوی متفاوت سودمی‌جویند. اما بهترین زاویه دید، زاویه‌ای است که با در نظر گرفتن موضوع و حال و هوای روایت، مقاصد نویسنده را بهتر بیان کند، درباره خوب یا بد بودن هر زاویه دیدی، همچون خوب یا بد بودن هر عنصری دیگری در داستان نویسی، تنها با در نظر گرفتن نتیجه و تأثیر بخشی تهایی داستان داور می‌کند.

۷- نمای گسترده و نمای درشت:

نتیجه به کارگیری صحیح این دو عنصر داستان نویسی، امکان جابجایی لازم در نقطه تمرکز و کانون دید است. در داستان کیفیت بعثت سازگاری موضوع با مقصود نویسنده، از هر دو این شکردها استفاده شده است، کاربرد تصویر «نمای گسترده» به خلاف آنچه که معمولاً تصور می‌شود، همچون کاربرد «صحنه» و «فضا» در داستان نویسی کاری بسیار ظریف و حساس است. «نمای گسترده» هر چند به ظاهر بخشی وسیع از منظره‌ای طبیعی است اما خود در تعبیر و تفسیر معنای نهفته داستان نقش مؤثری دارد.

«نمای درشت» همانطور که در داستان کیفیت دیدیم، نقطه تمرکز تصویری نزدیک از یک واقعه‌ست. در میان نویسندگان داستان کوتاه، «چرخه» از تصویرهای «درشت» در داستان‌های خود استفاده بیشتری می‌کند و برای آن اعتبار زیادی قایل است. اینگونه تصویرها در داستانهای او معمولاً از عمق زیادی برخوردارند. شاید به این دلیل که فهم و ادراک آواز انگیزه‌های انسانی، به نسبت سایر نویسندگان داستان کوتاه ژرف‌تر و مؤثرتر است.

۸- باور کردن حوادث داستان و پندار واقعیت:

خوانندگان داستان کوتاه معمولاً حوادث داستان را در درجات و سطوح مختلفی باور می‌کنند. این درجات را می‌توان به پنج سطح تقسیم کرد:

داستان «کیفیت» در سطحی «واقع‌گرا» باور کردنی است زیرا پیرنگ و شخصیت‌ها و درونمایه و صحنه و فضای داستان همگی کاملاً محتمل و طبیعی‌اند. داستانهای طنزآمیز، بی‌تردید از سطح واقع‌گرا فاصله بیشتری دارند

زیرا نویسنده در وصف جنبه‌هایی از داستان، به علت مقتضیات طنز، همچون کاریکاتور در نقاشی به مبالغه می‌پردازد:

فاصله داستانهای «کافکا» از سطح واقع‌گرا بازهم زیادتر و بیشتر است. زیرا حوادث بسیاری از این داستانها به مرز ذهنیات و ماوراءالطبیعه نزدیک می‌شود.

سطوح چهارم و پنجم گاهی آنچنان بهم نزدیک و درهم ادغام می‌شوند که اغلب بصورت يك سطح واحد بنظر می‌آیند هرچند گاهی منفرداً نیز وجود دارند. این سطوح را، سطوح نمادین و هم‌آمیز می‌نامند مثل حوادث بعضی از داستانهای «ادگار آلن پو».

داستانی که صرفاً در سطح نمادین نوشته شود، معمولاً به‌سادگی قابل فهم نیست مگر اینکه دارای نمادی روشن و واضح باشد. هرگاه در داستانی که در سطح واقع‌گرا نوشته شده، چندین نماد به کار رود، معنی نمادها را می‌توان از متن خود داستان ادراک کرد. این امر البته در مورد داستانی که فقط در سطح نمادین باورکردنی است صادق نیست. يك چنین داستانی، وقتی باورکردنی است که درونمایه‌اش قابل فهم و لحنش ثابت و سازگار با موضوع باشد. با اینهمه اگر کسی بخواهد معیار و آزمون مربوط به سطوح واقع‌گرا را در مورد داستانهای نمادین نیز به کارگیرد، برداشتش از ماهیت و طبیعت هنر داستان‌نویسی، برداشتی نادرست و خطاست.

۴- لحن و فضا :

یکدستی و سازگاری لحن و فضا، بدون تردید یکی از ضروریات اساسی هر داستان خوب است؛ به‌ویژه اگر داستان هجوآمیز یا طنزآمیز باشد. در داستان‌هایی که در آن‌ها هجو و طنز، از طریق اغراق و مبالغه بیان می‌شود، یکدستی و سازگاری لحن و فضا شاید نقش چندانی نداشته باشد. اما اگر هجو و طنز به شیوه‌ای ظریف و نرم و عبارتی، عمیق و موثر به کار برده شود، یکدستی و سازگاری لحن و فضا ضرورتی ناگزیر می‌یابد. بازهم می‌توان از داستانهای «چخوف» برای اینگونه داستانهای طنزآمیز مثال آورد.

۱۰- معنای داستان:

خواننده دقیق و تیزبین و برخوردار از قوه تشخیصی نیرومند همیشه در پی معنای نهفته و کلی داستان است. تردیدی نیست که معنی نهفته در هر داستان، مثل هر ارگانیزم دیگری، چیزی بیشتر از مجموع تکتک اجزاء آن است. یکی از خطاهای مهم و اساسی در تعبیر و تفسیر ادبیات تخیلی، پذیرش جزء یا بخشی از يك اثر به مثابه کلیت آن اثر است. بدین ترتیب، معنی داستان «کیفیت» تنها در خود شخص «گسلر» نهفته نیست. این معنی را باید در ارتباط «گسلر» با سایر عناصر داستان نیز جستجو کرد. این اصل اساسی تعبیر و تفسیر، غالباً نادیده گرفته می‌شود و لاجرم بسیاری از نهادهای ظریف نهفته در داستانها از نظر پنهان می‌ماند.

باری ... سخن آخر اینکه هرگز نمی‌توان آسان و بی‌رنج و بدون داشتن توشه کافی از فرهنگ بشری به تعبیر و تفسیر درست و دقیق ادبیات داستانی، شعر و نمایشنامه پرداخت. با اینهمه در آشنایی و فهم شیوه‌ها و راه و روش‌های تجزیه و تحلیل ادبیات نمایشی، لذتی نهفته است که کم از لذت خواندن خود آثار نیست.

رمان و داستان کوتاه : NOVEL AND SHORT STORY

بسیاری از مطالب گفته شده درباره ساختمان داستان کوتاه، درباره زمان نیز صادق است. هرچند خواننده رمانهای قطور مسئولیت‌های بیشتری دارد و با بررسی یکایک فصول رمان می‌کوشد از برداشت و بینش خود، به کلیت جامع و کاملی دست یابد، شیوه‌ها و تکنیک‌های تحلیل این هر دو قالب ادبیات داستانی، تقریباً یکسان و همانند است. در رمان نیز مانند داستان کوتاه از فنون و شگردهای بحث شده در این تحلیل، استفاده می‌شود تا حقایق حوادث داستان به صورت قطعه‌ای معنی‌دار با پرداختی هنری آفریده شود. بنابراین مشکل اساسی در هر دو مورد داستان کوتاه و رمان یکی است و آن مشکل فهم معنای نهفته هم در لایه سطحی و هم در لایه زیرین و نمادین حوادث است.

داستان خوب .

بخوبختانه معیار وضابطه مشخص و واحدی برای تشخیص میزان خوبی و بدی داستان وجود ندارد. گفتیم خوشبختانه، زیرا اگر چنین معیاری وجود می‌داشت، دیگر آن گونه‌گونی دلپذیر و افسون‌کننده شکل‌های داستان نویسی، پاک از میان می‌رفت و این معیار چه‌بسا که پس از چندی پیش پا افتاده حوادث فراوان، پیرنگ مستحکم و ایجاد وحشت و دلهره‌اند؛ وجود همه اینها بکند و نامعتبر می‌شد. بعضی از خوانندگان داستان، طالب چیزی سرگرم‌کننده و بعضی در پی اندیشه‌ای اجتماعی و گروهی شیفته شخصیت‌پردازی، البته لازم و منطقی است، ما اگر خواننده در داستانی طالب دلهره باشد و چیزی قیاید، این داستان لزوماً بد نیست. زیرا توقع وجود دلهره مثلاً در داستان «کیفیت» واقعی واقعاً نابجا و مضحك است و نویسنده خود در همان پاراگراف اول داستان، چنین خواننده‌ای را سخت نومید کرده است.

در کار بررسی و تجزیه و تحلیل هر داستان باید درباره تمامی عناصر متشکل آن، بر حسب نتیجه و تأثیری که در پایان از خود به جا می‌گذارند، داوری کرد. پیرنگ، شخصیت‌پردازی، درونمایه، دلهره، هیجیک از این عناصر، بخودی‌خود، خوب یا بد نیستند مگر اینکه کاربریشان در داستان سودمند یا غیر موثر باشد. نویسندگان خوب و خلاق در پی آنند که همواره وسایل و ابزار درست و موثری به کار گیرند تا به هدف مورد نظر خود برسند. این است که در پایان مطالعه هر داستانی معمولاً این پرسش‌ها مطرح می‌شود که آیا داستان دلچسبی بود؟ آیا چیزی برای گفتن داشت؟ آیا اصلاً به خواندنش می‌ارزید؟ آیا می‌توان این روایت را بعنوان اثری هنری و ادبی پذیرفت؟ آیا نویسنده توانسته با سازگاری صورت و محتوا، تمامیتی معنی‌دار بیافریند؟

طرح اینگونه پرسش‌ها، دست‌کم آن وسوسه شدید ردو افکار ادبیات ناب تخیلی با پیچیدگی‌های فلسفی و نیز ادبیات تمثیلی با هدف ایجاد سرگرمی محض را، تا حدودی فرو می‌نشانند و چه‌بسا که ما را به ارزشهای واقعی هنر داستان‌نویسی و خدمت صادقانه‌اش به جامعه بشری، رهنمون شود.

نگاهی به ادب امروز امریکای لاتین

در حدود سال ۱۹۴۰، ادبیات امریکای لاتین به استقلال و کمال دست یافت. تا آن وقت حتی اصیل‌ترین نویسندگان عادتاً به نویسندگان نوآور اروپایی نظر داشتند، و شهرت‌شان، بستگی زیادی به تأیید منتقدان پاریس یا مادرید داشت. جدایی و اتروایی که در محافل کوچک ادبی بوئنوس-آیرس، مکزیکوسیتی و ریودوژانیرو بود - و این‌ها زیر نفوذ مستی منتقدان قرار داشتند - سبب شده بود که مردم امریکای لاتین برای استعداد های دست دوم اروپایی، احترامی غیر معمول قائل باشند و در همان زمان با آنچه از آن خودشان بود سخت بی‌مهری می‌شد و از یاد می‌رفت. به خاطر نداشتن اعتماد به خود و نبودن خوانندگان علاقه‌مند، داستان‌نویسان و شاعران یا به دنبال یک دوره تجربه‌ی خسته‌کننده رفتند و یا خود و وضعشان را در نوشته‌های طولانی بیان کردند.

وینسنت هویدبرو (Vincente Huidobro) شاعر اهل شیلی و نخستین داستان‌نویس‌های مکزیک‌ی انقلاب : ماریو آزولا (Mario Azaula) مارتین گازمن (Martin Guzman) نمونه‌های این

دو گروه افراطی اند ادراک تازه‌ی استقلال جنبش و تنوعی در بسیاری از شعرها و داستان‌ها پدید آورد.

پس از آخرین ربع قرن نویسندگان جوان جنوب ریوگرانده، هشیارانه کارشان را پی گرفتند، روی سخن آنان مردم فرهیخته طبقه متوسط میهنشان بود.

شکست جمهوری اسپانیایی دو اثر سودمند بر جمهوری‌های امریکایی گذاشت، این شکست تمامی حرمتی را که برای مادرید قائل بودند از بین برد، و نیز مهاجرت عده زیادی نویسنده و پژوهشگر، به زندگی فرهنگی امریکای مرکزی و جنوبی بسیار یاری کرد. پیروزی انقلاب مکزیک هم با نشان دادن امکانات یک لیبرالیسم بومی‌زاد که نه وابسته به مارکسیسم بود و نه به حکومت سرمایه‌داران بانکی، روشنفکران تمام این سرزمین‌ها را بر سرشور آورد و رخدادهای انقلاب کوبا این گرایش را استوار کرد؛ همچنین شش سال نبرد بر ضد هیتلر، کمک زیادی به کفایت خود امریکای لاتین کرد. اتروای تحصیلی، نویسندگان را به چاره‌جویی و تدبیر به‌دور از یاری بیگانه، برانگیخت.

سفر به پاریس چهره شکل واقعی و چه در عالم خیال، ناممکن شده بود و مهم‌تر اینکه نویسندگان طبقه‌ی متوسط جواتر، از امکانات مادی حکومت، میراثی نبرده بودند و نمی‌توانستند به خارج سفر یا در آنجاها زندگی کنند.

بعضی با استفاده از بورس‌های تحصیلی به ایالات متحده رفتند و با ستایش فراوان از نویسندگان امریکای شمالی بازگشتند، اما به همان نسبت «شیوه‌ی زندگی امریکائی» به مذاقشان بی‌مزه آمده بود. همه چیز به رشد ناسیونالیسم امریکای مرکزی

و لاتین یاری کرد.. که در ادب این سرزمین گسترده نمایان است.

دست کم درشش کشور جمهوری امریکای لاتین ، ادبیات دارای استقلال است و نیرومند، و با اینکه هر يك مستقل از دیگری است.

به سبب منع ارتباط فرهنگی، سدهای گمرکی و نبودن تجارت بین المللی کتاب، برای نویسندگان مکزیکی هیچ کاری دشوارتر از این نیست که آثار چاپ شده در بوئنوس آیرس، سانتیاگو یا ریودوژانیرو ، را کشف کنند و به عکس.

تعدادی از گروه های نیرومند ملی ، اغلب در پایتخت های آزادتر و پیشرفته تر، به مهاجران کشورهای دیکتاتوری - جایی که از انتشار کتاب با سانسور و زور جلوگیری می شود - پناه می دهند.

تنها هنگامی که از فاصله ی لندن، پاریس یا نیویورک به امریکای لاتین نظر می اندازند ، آن را يك واحد می بینند و از آن دیدگاه ، حتی چهره های ملی توانا هم خارج از این واحد قرار می گیرند.

رنالیسم سخت سیاه قلمی شده ای که در داستانهای کوتاه نویسندگان اورگوئه ، مثل اونه تی (J.C. Onetti) و ماریوبنه دتی (Mario Bendetti) نشان داده شده، آشکارا با داستان های خیالی متافیزیکی نویسندگان آرژانتینی - که خورخه لوئیس بورخس و جولینو کورتازاد، دو سیمای مشهورش هستند - دارند.

شاعران نوپرداز برزیلی مثل خواؤ گابریل (Joao Cabral) و دروموند آندره آده (Drummond Aadradh) به شاعران انگلیسی نسل تی. اس. الیوت و بعد از او ، چیزهایی مدیون اند ، در-

حالی که مکتربیکی‌ها، وابستگی بیشتری با فرانسه نشان می‌دهند. و نفوذ بزرگترین شاعر مدرن تمامی دنیای نو یعنی: سزار واله خو همه جادر میان نسل سورآلیست نو، چشمگیر است.

شش چهره‌ی بزرگ ماندگار که در دهه‌ی ۱۹۴۰ نام‌آور شدند و هنوز نفوذ گسترده‌ای دارند: دروموند آندرواده، ریکارد و مولیناری، پابلو نرودا، بورخس، کارلوسن پلیسرو اکتاوپوپاز، واله خو که در ۱۹۳۸ درگذشت از بزرگترین و امروزی‌ترین شاعران امریکای لاتین هستند.

واله‌خو، نخستین شاعری است که شعرش تجربه‌ی زندگی مشقت‌بار مردم امریکای لاتین را بازگو می‌کند؛ زبانی که با تکیه بر گویش‌های بومی پروپایی، خام است می‌سراید. مهاجرت به اروپا او را برج عاج نشین نکرد.

در واقع او بعضی از بهترین نویسندگان جوان اسپانیای فرانکو، را «امریکائیزه» کرد. مجموعه‌ی شعر او مدت‌ها در اسپانیا، از کتاب‌های ممنوع بود.

چشم‌انداز شعر امریکای لاتین، در ذات خود فراواقع‌گر (سوررئال) است. جلگه‌ی پهناور و بی‌مرز مولیناری، جنگل تودرتوی پلیسرو و قله‌های شامخ نرودا، مناظری رویائی دارند.

فرخ نمیمی

شعر آمریکای لاتین

ترجمه فیروز شیروانلو

اگوادور

خورخه کارهرا آندراده

خورخه کارهرا آندراده، به سال ۱۹۰۳ در لیتو واقع در اگوادور متولد شد. [وی عضو وزارت خارجه اگوادور است و به عنوان سفیر کشورش به اکثر نقاط جهان سفر کرده است.] آندراده از برجسته‌ترین شعرای آمریکای لاتین بشمار می‌آید. از وی کتاب‌هایی به چاپ رسیده است. «گزیده‌ی اشعار» وی، به برگردان انگلیسی، از طرف انتشارات دانشگاه دولتی نیویورک به چاپ رسیده است.

قیام

(۱)

نیاکان مان پیشاپیش می‌رفتند
به راه روشنی دم افزای سپیده
به جستجو
گام‌هاشان سنگین بار از یادها

هشتصداراده‌ی مصمم، هشتصد .
 زمین طبلی بود
 پژواک مکرر سندان‌های مارا
 زمین به جامه‌ی پارکی
 تن‌گزیده از پرچین‌های نگاهبان
 شما زندانی چهارتنید
 تا به غایت آبی افق.

مادر دل‌نبض‌بذر آزادی داشتیم.
 و زمین را
 که سینه‌سینه گیاه بود.
 پاره فریادهایمان
 بر بالنده‌ترین میله‌ی آسمان در اهتزاز بود.

با کرده‌های خونین‌شان
 سپاهیان،
 سبزی خاموش کشتگاهان را برآشفتنند.

درسایه، خیزان پیش آمدند
 وردیفی از دندان‌های تیز
 برق یراق‌هاشان رامی‌جوید.

چشم‌های راهبان دشتستان‌ها
 گذارشان را دیدند
 بالوله‌های سیاه تفنگ‌هاشان.

مادر پناه گندم‌ها پیش رفتیم
 باردای نور بر دوش
 و مهر حکمی از خاک
 بر پیشانی

(۲)

سپاه بود و سپاه
 و هدف گیری
 به رنگ‌های بیرنگ روستا.

انبوه دیوارهای دود:
 گودالی دهان باز کرده در روز
 از افق مارا کشتند،
 با پراکندن اختران سربی رنگ، ...
 هم‌زمان!
 تفنگ‌ها به چشم مرگ به ما می‌انگرفتند.
 دنیا در شقیقه‌ها مان می‌تپد
 ترس مرگ در گلوگاهایمان نعره می‌زند.

باید از میان سکوت گنشت
 در زیر خیمه‌ی مخطط از آتش‌های مزگیار.

هشتصد تن از کوهستان سرازیر شدیم
 — با شمارش پدرانمان، مادرانمان
 و کودکان سربه‌زیر

واینک

به تقریب جمله در خاک آرمیده‌اند.

ما بنر در دل داشتیم،

نبض آزادی‌راء.

زمین از پرچین‌های نگاهبان به همه افتاد

خنیا در کرانه‌های باد محصور شد

توپ پیام مارا از هم پاشید.

مدفون در همسایگی آسمان

مردگانمان خفته‌اند،

وبوی خوش گلبوته‌ی افلاکی

جاری‌ست از سینه‌شان

ودیهیمی از عرق بر قارک جبینشان.

محکوم

من بنر علف‌های هرزه را انکاشتم

که باغ‌ها را فرامی‌گیرد.

من آن یوز شراره‌ها،

ستون‌های درفده‌ی کشتارگر را

رها نکردم.

سو گندمی خورم!

من کسی نیستم

که گندمزارها را نابود می کند.
من آن نبودم که شفق را
خونین آفرید.

من او نیستم
سایه ام را به دیوار مران
من شایسته ی بندر سربی مرگ نیستم؛
من،
بندرافشان زندگی،
من شما را دوست داشتم -
نابود گران بی گناه،
که خود از قربانیانید
و مرا شریف ترین پاره ی خود می دانید.

شیلی

پاپلو نرودا :

نرودا سال ۱۹۰۴ در پاررال واقع
در شیلی به دنیا آمد. در ۱۹۲۰ برای
تحصیل به سانتیاگو (شیلی) رفت و
نخستین کتابش را به سال ۱۹۲۱ منتشر
کرد. آثار نخستین او گرایش های رمانتیک
و «فراواقع گرا» داشت.
وی در وزارت امور خارجه کشورش
خدمت می کرد و یکبار نیز به مقام
سناتوری رسید، لکن به علت مخالفت با

حکومت خودکامه ناگزیر از اختفا شد. به هنگام جنگ‌های داخلی اسپانیا اشعارش شدیداً تحت تاثیر رویدادهای سیاسی قرار گرفت. از این تاریخ به بعد وی اشعارش را فعالیتی خاص برای سرآمدن نمی‌دانست، بل معتقد بود که شعر بیان همبستگی انسانی خطاب به «عامةی مردم» است. نرودا آثار بسیاری منتشر کرد و در سال ۱۹۷۱ موفق به دریافت جایزه نوبل شد. به هنگام حکومت آلنده از ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۳ سفیر دولت آلنده در پاریس بود درست همزمان با کودتای نظامیان علیه حکومت آلنده حکومت کودتا اعلام کرد که وی در اثر بیماری در گذشته است. مرگ او همچنان در محاق ابهام مانده است.

رخدیسی بر صخره

آه آری،

من او را می‌شناختم،

سال‌ها با او سر کردم،

با ذات زرین و سنگی او،

انسانی بود، خسته بود.

در «پاراگویه» پدر و مادرش را ترك گفت،

پسرانش، عموزاده‌هایش،

نودامادهایش

خانه‌اش، مرغانش،

و کتاب‌های نیمه‌باز را.

اورا دم در خواندند -
 آنگاه که در باز کرد،
 گزندگان گرفتندش،
 و آنقدر زدندش
 که به غشیان خون درآمد
 در سرزمین فرانسه، در دانمارک،
 در اسپانیا، در ایتالیا، به گرد همه جا -
 و این گونه بود که مرد
 و من از دیدن چهره اش بازماندم،
 و از شنیدن سکوت ژرفش بازماندم،
 پس آنگاه، در شبی توفانی،
 که برف می گستراند
 قبابی نرم بر کوهستان ها
 آنجا، در دور دست،
 نگرستم و رفیقم آنجا بود - سوار بر اسب.
 چهره اش در آمده به قالب سنگ
 نیم رخش بی اعتنا به هوای سرکش،
 باد در بینی اش می پیچید
 مویه این محبوس را
 در آنجا بود که تبعید به زمین آمد.
 در آمده به قالب سنگ -
 او در سرزمینش زندگی می کند .

شیلی

راکل خودوروسکی:

خودوروسکی در سال ۱۹۳۵ در شیلی
متولد شد. این شاعره دارای آثار متعدد
است و نخستین اثرش در سال ۱۹۶۰ به
چاپ رسید. خودوروسکی جلای وطن
کرده، و اینک در کشور پزو زندگی
می‌کند.

صورتك سروش غیب در معبد باستانی

آنگاه که شعر نتواند بکار آید
برای دیگر گونی جهان،
آنگاه باید دیگر گون کرد
آنچه را که شعر گویند.
من خود باز می‌خوانم شعرهایم را
نه بی‌تی می‌یابم در خور باز گفتن‌شان
و نه عبارتی برای دیگر گونی زندگی.
چند واژه‌ی مشکوک
که ناتوان انداز بیان مفاهیم‌شان
زبانمان فراموش کرده‌است
امثله‌ی مقدس پرندگان و خدا را.
کسی دیگر نمی‌بالد در سکوت.
اینک زمانه‌ی سنت تقلیدست از قهرمانان
که نان آور قاریخ‌مانند.

بت‌هایی که مرگ سپهر را فرا می‌خوانند
 و ماده‌ها نمان را پر می‌کنیم از ماهی‌های دودی
 از میوه‌های کاغذی
 که کم‌دی هر روزه را تکرار می‌کنند
 بر صحنه‌های پلاستیکی
 که مازوزه می‌کشیم در برابر آن
 از برای بازیگرانی که در یوزگان خوشبختی‌اند .
 این چنین نبوده است ...
 ما این چنین نبودیم
 کیست در میان ما که اینک بتواند
 صورتک‌های قیمتی را با بوی پوچی‌شان درهم‌پشکنند؟
 خدایان گذشته، عشاق پیشین و آفرینندگان را
 که زمانی جاندارانی کامل بودند .
 و اینک ما از برای اینان
 در مدارك، برچسب‌ها و رخدایسه‌های رسمی غرقه‌ایم،
 و عبارت «قدیمی» همگانی می‌شود.
 کجا هستند مردان هنگامه‌انگیز
 که پریان دریایی کهن را آفریدند؟
 امروز که همه‌چیز را به‌دقت می‌سنجند
 بافواصل، وزن‌ها، حرارت‌ها، نبض‌ها،
 امروز که عناصر ستارگان را طبقه‌بندی کرده‌اند
 و شکل سیاره‌ها را مشخص،
 و تسلیم قوانینی که بی‌سامانی‌شان را نظام می‌بخشد
 هیچکس، هیچکس نمی‌تواند
 سرمترل مقصود را در سپهر تعیین کند.

زیرا که انسان اهل خاک نیست
بل روح.

مادر این منزلگه خاکی روزهای عاریتی را می گذرانیم
مسافرانیم در مرده ریگ خاکی
چونان خاطره‌ی نژادی توانمند و پرافتاده
بشریت ، این عجوزه هزارستان می گذرد
به پوستینه‌ی دشمنانش .

یک‌خاندان ، و سرنوشتش گونه‌گونی بیکران هستی .
در اینجا مابه گرد خورشید می گردیم
که جانش رادر گذر سال‌ها می دوشیم .
ناتوان از سرکردن با واقعیت
انباشته از احتراقی همگانی
پس از زیانمندی

پس از عمری جان کنندن
به آسودگی نشسته‌ایم در سفر به گرده‌ماه
آرمیده، تهی ، مغزهایی خشکیده چون شن
به عنایت عجایب فنون
اندام‌هایی که به هنگام صلح ساخته‌اند برایمان
بدون انگشت، باشماره‌یی برگردنمان
تا ابد طبقه‌بندی.

این چنین است
در یک روز زیبا
چشم انداز من
در موزه‌ی بزرگ جهان
که خونس جز آب نیست.

ونزوئلا

آنجل میگل کرهمل

کرهمل از بهترین شعرای
ونزوئلا بشمار می‌آید. وی در خدمت
وزارت خارجه و رایزن کشورش در
اسپانیا بود. اشعارش تحت تاثیر رافال
آلبرتی ولورکا است. وی بنیان‌گذار مکتب
ادبی به نام «وی پرنس» در ونزوئلاست
این مکتب شعری جدید ادبیات این کشور
اثر گذار بوده است.

بیانیه سرباز ...

بدانید این را .
گل‌وله‌ها شلیک شده در دهان مردگان فراهموش می‌میرند.
من این را دیده‌ام.
من تفنگ‌های مدفون را نیز دیده‌ام،
که از بارش باران،
در ظلمت دود می‌رویند
و شکوفه می‌زنند،
ولک‌لک‌ها لانه می‌سازند
میان شاخه‌های سرنیزه.

بدانید این را.
من به اندیشه‌هایی پی برده‌ام
ورازهایی

يك پا در زیر جمجمه های تهی
 _ آنجا که مانداب هنوز
 نقش سیاه آسمان روزی رفته را تصویر می کند.

بدانید این را.
 من آهنگ خنیاگران سینه ها را شنیده ام
 که چونان رزمناو ها منفجر می شوند ،
 من بادبان پلک ها برافراشته ام
 سپید از رنج -
 دستانم را
 به نم آب های تلخ دریا های لاهوتی آغشته ام
 آبادان ، از ناخدا های ملکوتی.

بدانید این را.
 من می شناسم
 سرمای آن دستان به هم فشرده را
 که سنگ گوری می جوید
 در معدن بامدادان
 و چلیپایی در پرواز هر پرستو

بدانید این را.
 من آویختن به خاطره را می شناسم
 و گزیدنش را بالبان تر کیده:
 برای خواندن نام خویشتم
 در سکوت یارانی

که نتوانند پاسخ داد
یا شناخت

بدانید این را.
من لب‌های زخم‌های مرگبار را شنیده‌ام
که مادرم ...
عزیزم ...
پسرم ... می‌گویند
در زره‌پوش سکون شب،
و در سینه‌ام می‌توانم پیایی بنوشم
آب ساکن سکوت را

بدانید این را.
من زمین را خورده‌ام به آنجا که افتاده‌ام
چنان که گویی قوتی بود
از انگبین‌زلی جهان
و من روزها را شماره کرده‌ام
و شب‌های ماه بی‌اعتنا را -
بر تقویم زخم‌هایم

بدانید این را.
من می‌دانم چگونه است
صفیر تیر
که بر تن یاری مرده می‌نشیند،
و بادچه می‌گوید

آنگاه که چنگ سیم‌های خاردار را می‌نوازد...

بدانید این‌را، یاران و از آن بگذرید .
 از آن بگذرید، از آن بگذرید، از آن بگذرید.
 من بازخواهم گشت با آنان
 من بازخواهم گشت با زندگی،
 جانی که در بادست مرا خواهد آورد
 یا نوباد سازها:
 مویدها و نفرین‌ها مرا خواهد آورد،
 و بر سر کوی‌ها و گذرها
 و انخواهم داشت...:

اما هرگز از من نپرسید .
 این رازی‌ست، یاران.
 یک‌راز!

بدانید این‌را.

کوبا

روبرتو فرناندز رتامار

وی در سال ۱۹۳۰ در هاوانا ،
 کوبا متولد شد و در کوبا، پاریس، لندن
 به تحصیل پرداخت. روبرتو فرناندز
 رتامار هم در کشور خودش و هم در ایالات
 متحده به تدریس پرداخته است. از زمان

انقلاب کوبا نقش عمده‌ی در زندگی
فکری کشورش برعهده داشته است.
وی همچنین سردبیر مجله‌ی «خاندی
آمریکا»ست. رتنامار آثاری در زمینه‌ی
نقدادبی نیز دارد.

آتش

همچنان که در کنار دریا می‌سوزی
آتش

همچنان که برج زنده‌ات رامی‌افرازی
تابان و واقعی
آتش

همچنان که به سان یک درخت می‌روی
در شب حتی
و شب از آن نورانی می‌شود
آتش

عشق زنده خواهد ماند
زنده خواهد ماند

معنا خواهد داشت زندگی
آتش‌ما

این پرنده
جاودانه

شناور بر تلخواری ژرفنای دریا

شعاری از شاعران : سنگ را به حال خود بگذارید

شعاری از شاعران: سنگ را
 به حال خود بگذارید، نخواهد رویید ،
 برای درختان بکوشید، که راه فراز می جویند
 - راه بالندگی تا به آسمان را.
 و در آنجا نام هایشان را می نگارند به شکوهمندی
 چونان لوحه های شعار بر خورشید
 اما درختان همچنان صخره خواهند شد
 آنگاه که خاکسترند یا اثاث منزل،
 وقتی می خوریم، یامی خواهیم ،
 یا می میریم، در میان لاشه های رنگ خورده درختان ،
 و همواره سنگی هست
 در جایی ، نشسته،
 نه بزرگتر
 نه کوچکتر، که هنوز
 بر پهنه ی دماغه ی سیاه آبی اش
 نشان چند نویسه ی وحشی را با خود دارد.
 چند حرف معدوم
 از کسی که مدت ها پیش
 در یک بعد از ظهر ، بر آن نگاشته بود،
 با خنده، بارو یا ، بایاها،

برزیل

خواو کابرال دوملوتو:

وی به سال ۱۹۲۰ در برزیل متولد شد.
کابرال دوملوتو در شمار مهمترین
شعرای نسل برزیل است بشمار می آید که
در سال ۱۹۵۴ ، به همراه دیگر شاعران در
صدد برآمد تا سدی را که شعر را از مردم
جدا می کرد بشکنند. در همین سال در
«همایش جهانی نویسندگان» که در
ساوپولو (برزیل) برگزار شده بود شرکت
کرد و موفق بدریافت جایزه ی «خوزه
ده آنکی اتا» شد.

هوای روزانه

در هوای روزانه
سایه پرتقال را می خورد
پرتقال خود را به رود می افکند
رود نیست، دریاست
که از چشم من جاری ست.

در هوای روزانه
که زاده ی ساعت است
دست ها را می بینم نه کلمه ها را،
در دیرگاه شب آن زن به خوابم می گذرد
آن زن و آن ماهی را دارم.

در هوای روزانه
 در خانه، دریا را فراموش می‌کنم
 یاد گذشته را گم می‌کنم
 به عبث خودم را می‌کشم
 در هوای روزانه

شعر و آب

صدای روان شعر
 به جنایت می‌خواند
 به تپانچه.

با من از جزیره‌هایی سخن می‌گویند
 که حتی رویا را [به آن جزیره‌ها]
 توان رسیدن نیست.
 کتاب گشاده بر زانو ام
 باد در خم موهایم
 به دریا می‌نگرم.

حدیث آب
 باز می‌گذرند دگر بار
 دریا.

آرژانتین

سیلوینا او کامپو :

سیلوینا او کامپو در بوینوس آیرس،
آرژانتین، متولد شد. این شاعره
داستان‌های کوتاه و نمایشنامه نیز می-
نویسد و از نقاشان شناخته شده کشورش
بشمار می‌آید. سیلوینا تاکنون به دریافت
جوایز بسیاری موفق شده است. در سال
۱۹۴۶ به همراه همسرش «آدولنو ویو
کاسارس» و «خورخه لوئیس بورخس»
شاعره نامدار آرژانتینی به انتشار یک جنگ
ادبی پرداخت.

نوشته‌یی که قایل در چشم‌هاییل می‌خواند

دو برادر بودیم ما نخست
من نخستین انسانی بودم که مرد،
و تو،
نخستین بودی در برادر کشی.
تابستان‌ها خواهند گذشت.
پنهان از نگاه‌ها،
ماه در راهش،
روبه تهلیل خواهد رفت

اما یادمَن در تو هرگز .
 باستاره‌یی که در آسمان منزل دارد پیوند خواهم خورد
 و همواره در پی تو خواهم گشت -
 مجسم در برابر چشماقت .
 و خواب پرده‌یی نخواهد کشید
 بر تصویر چهره‌ام -
 که سرشار کروی‌بی‌ها و آکنده از عشق‌ست
 چو تان حشره‌یی سبز ترسان
 که گریزان بازمی‌گردد .
 چون خطایی ماندگار ،
 افعی چنبره زده‌یی در میان علف‌ها
 تو مرا در آنجا خواهی دید
 پنهان از دیگران .
 نخستین کابوس‌ها در جهان خواهم بود .
 از شیر نخواهی هراسیدن
 - و نیز از بلاها -
 نه از خستگی سرگردانیت ،
 نه از توفان ، نه از کسوف و خسوف‌های سخت ،
 نه از مادرمان که همواره به من آموخت
 راه ترسیم بیضی را با شاخه‌ها .
 فقط از من خواهی ترسیده
 با نفرت .

نیکاراگوئه

ارنستو کاردنال

ارنستو کاردنال به سال ۱۹۲۵ در نیکاراگوئه متولد شد و در مکزیک و ایالات متحده در رشته الهیات به تحصیل پرداخت. وی همراه با گروهی از شاعران، جمعیتی را در یکی از جزایر نیکاراگوئه بنیان نهاده است. اشعار وی با آنکه رنگ مذهبی دارد، بطور عمده معطوف بسا مسایل اجتماعی، به ویژه علیه خاندان سوموزا که با خود کامگی سالهای دراز بر نیکاراگوئه حکومت می کردند.

زبور ۵

گوش فراده ، پرورد گارا
مویه ام را بنگر
و عنایتی کن به اعتراضم
که تو نه یار خود کامگانی
ونه پیرو سیاست هاشان
ونه دستخوش تبلیغ هاشان
ونه از آن محفل راهزنانی،
که ته راستی باشد در سخنان شان
ونه در بیان نامه هاشان.

در گفته‌هاشان سخن می‌رانند از صلح
 آنگاه که می‌افزایند بر جنگ افزاهاشان
 و در خفا تدارک می‌بینند جنگ را
 فرستنده‌هاشان ولوله می‌اندازد در دل شب
 و میزهاشان آکنده است از مقاصد جنایت کارانه
 اما تو مرا برهان از نقشه‌هاشان.

از دهانه‌ی مسلسل‌هاشان سخن می‌گویند
 و زبان برایشان سرنیزه‌هاشان ...
 بد کیفرشان رسان ، پروردگار
 ناکام بگذار سیاست‌هاشان را
 درهم ریز یادداشت‌هاشان را

بازدار از برنامه‌شان
 بد هنگام اعلام خطر
 بامن باش
 مرا به روز بمباران درپناه گیر
 رحمت آور
 بر آنکس که باوردارد دروغ پیام‌های
 تجاری‌شان را
 و نه بد مبارزه‌های تبلیغاتی‌شان و نه مبارزه‌های
 سیاسی‌شان را

از مهر در برش گیر
 چونان که باتانک‌های زرهپوش .

پرو

سزار والهخو:

سزار والهخو به سال ۱۸۹۲ در کشور پرو متولد شد. پس از سفر به تروخیلو به دلایل سیاسی زندانی شد. نخستین کتابش را بنام «منادیان سیاه»، در سال ۱۹۱۸ منتشر کرد. کتاب بعدی وی در سال ۱۹۲۲ به نام ترپس منتشر شد. این اثر بازتاب درگذشت مادر و برادر و پیدادهایی بود که بروی رفته بود. در سال ۱۹۲۳ به فرانسه تبعید شد و پس از مدتی به علت سیاسی از این کشور اخراج شد و به اسپانیا رفت. در این زمان «اشعار انسانی» را سرود. وی از شاعرانی است که اشعار بسیاری درباره‌ی جنگ‌های داخلی اسپانیا و به‌خواخواهی جمهوری خواهان سروده‌است. والهخو در سال ۱۹۳۸ پیش از پایان جنگ‌های داخلی اسپانیا درگذشت.

با انگشت سبابه بر باد...

با انگشت سبابه بر باد می‌نوشت:

«زننده باد یاران، پدر و خاس!»

پسر «میراندا دل ابرو»، پدر و یک‌مرد،

همسر و یک‌مرد، کارگر راه آهن و یک‌مرد،

پدر - اما حتی بیش از یک‌مرد - پدر و مرگ تو آمانش.

برگی کاغذ باد آورده -

کشتندش (و این برآستی اتفاق افتاد!) -

سرشار از گوشت و خون، - کشتندش!

همه‌ی یاران را بی‌درنگ خبر کنید!

قطعه چوبی که بر آن تیر آهنی آویخت، - کشتندش،

از سرتابه پا کشتندش!

در يك آن هم پدر و هم روخاس را کشتند!

بگذارید تا زنده بمانند

چونان لاشخوران

از احشاء پدر و

وروخاس، قهرمان و شهید!

پس از مرگش، به هنگام جستجو

به شگفتی یافتند کالبدش را

چندان عظیم

که تواند روح جهانی را در برگرفت،

و در جیبش قاشقی خالی.

پدر و دوست می‌داشت

تا با خانواده‌اش غذا بخورد

و به صفا سفره بپاراید

چون هر کس دیگر زندگی کند،

و آن قاشق را همواره در جیب تنپوش داشت،

- چه خواب چه بیدار -

همواره آن قاشق همیشگی را

با معنای نمادینش.

یاران را بیدرنگ خبر کنید !
بگذارید جاودانه به این قاشق تعظیم کنند!

کشتندش، به زور کشتندش،
پدر و را، روخاس را
کارگر را، مرد را
او را که زمانی کودکی خرد بود،
و به آسمان می نگرست،
و سپس بزرگ شد پیشرو،
پیکارگر در هریاخته‌ی تنش -
با آری و نه گفتن هایش،
تردید هایش، گرسنگی هایش و صراحتش.

کشتندش به ترفند
میان گیسوان همسرش «خوانا واسگس»،
در دم آتش، در سال گلوله،
درست در دم باز شدن چشمش بر جهان.

پدر و روخاس پس از مرگ،
نیم خیز شد،
بوسه زد بر نعش کش خوانینش،
برای اسپانیا گریست،
و باز گشت تا باز بنویسد با انگشتش بر باد:
«زننده باد یاران! پدر و روخاس!»

کالبدش اینک در بردارد همه دنیا را .

مکزیک

اوکتاویو پاز:

اوکتاویو پاز به سال ۱۹۱۴ در
مکزیک متولد شد و تا سال ۱۹۶۸ که به
عنوان اعتراض به کشتار دانشجویان، از
مقام خود استعفا داد در خدمت وزارت
امور خارجه بود. پاز در سال ۱۹۶۳
موفق به دریافت جایزه جهانی شعر شد.
وی در سال ۱۹۳۷ به اسپانیا رفت و در
جنگ‌های داخلی در شمار هواخواهان
نیروهای جمهوریخواه بود. وی صاحب
آثار متعددی در زمینه‌ی شعر، نقد ادبی،
داستان و نمایشنامه و جنگ ادبی است.

شراره‌ی سخن

در شعری خواندم که:
سخن گفتن، قدسی است .
اما خدایان سخن نمی‌گویند :
هنگامی که انسان‌ها درگیر سخن گفتن‌اند
دنیاها را می‌آفرینند و می‌شکنند.
بازی‌ئی هولناک برآه می‌اندازند
بی‌ادای کلمه‌یی.
روح هبوط می‌کند
زبان‌ها را می‌گشاید
اما کلمه‌ها را ادا نمی‌کند:

از آتش می گوید.

زبان

افروخته به نور خدا

رسالتی می شود

از شراره ها

وستونی از دود

و فرو ریختن

هجا هایی سوخته:

خاکستری معنی

سخن انسان

دختر مرگ است.

ما سخن می گوئیم چون فنا می پذیریم.

کلمه ها سال ها هستند، نه نشانه ها.

نام هایی را بیان می کنند که قصد ما است

اما زمان راهم بیان می کنند،

که همان ما هستیم

زیرا که ما نام های زمانیم.

مردگان نمی شنوند،

اما همان را می گویند

که زندگان می گویند،

زبان خانه ی همگان است

که از لبه ی مغاک آویخته.

سخن گفتن انسانی است.

اندر مقوله

جست و جوی نخود در کاسه شله زرد!

احمد شاملو

اگر کسی می‌خواست به شیوه آقای علی‌اشرف صادقی درباره کاریک آهنگساز (مثلاً باخ) نظر دهد چنین می‌نوشت:

«نگاهی به نوشته‌های باخ نشان می‌دهد که نت‌پردازی بخش وسیعی از آنها را به خود اختصاص داده، به‌طوری که گاه چندین صفحه متوالی حاوی نت است. این نکته بیشتر زمانی ملال‌آور می‌شود که مؤلف در صداست واریاسیون‌های مختلف یک تم را به دست دهد»

در واقع آقای صادقی در مورد کار کسی که به گردآوری و مطالعه فرهنگ توده (واژآن جمله ضرب‌المثل‌ها) جست و جو و تحقیق وریشه‌یابی آنها پرداخته است نوشته‌اند: «نگاهی به همان جلد اول کتاب نشان می‌دهد که ضرب‌المثل‌ها بخش وسیعی از آن را به خود اختصاص داده‌اند (کذا)، به‌طوری که گاه چندین صفحه متوالی حاوی ضرب‌المثل‌های مشتق از یک اصطلاح (؟) است. این نکته بیشتر زمانی ملال‌آور می‌گردد که مؤلف در صدد است منشاء و شأن ترول یک مثل را به دست دهد»

به این ترتیب آقای صادقی با خواندن کتابی که هدفش (ضمناً) «گردآوری ضرب‌المثل‌ها و یافتن منشاء و شأن ترول آنها» است یک‌بار خود را مجروح کرده‌اند و آنگاه با نوشتن نقدی بر آن یک بار هم پوسته روی جراحی‌شان را کنده‌اند. البته من قبول نمی‌دهم در مجلدات آتی کتاب کوچه (که به هر حال غیبتش جاودانه نخواهد بود) محض رعایت حال ایشان به مباحثی در زمینه دامپزشکی یا جوراب بافی یا مرغداری بپردازم.

وقتی که انسان کرسی را با میز غذاخوری عوضی بگیرد به ناچار از کلفتی لحاف کرسی هم که لابد به عقیده او می‌بایست رومیزی ظریفی باشد به حیرت درمی‌آید. آقای صادقی با روحیه تستی خوانی، نخست کلمه فرهنگ را که در عنوان فرعی کتاب آمده به معنی محدود لغت‌نامه گرفته‌اند و نه به معنای متوسع معارف یا آنسیکلوپدی، و آنگاه «تنها به نقد روش تدوین آن به عنوان فرهنگ (= لغت‌نامه)» برخاسته‌اند حال آن‌که خود در چند سطر بالاتر تأیید کرده‌اند «از ده دوازده موضوعی که مؤلف در مقدمه جزء مباحث اصلی کتاب خود ذکر کرده تنها دوسه عنوان جنبه لغوی دارد». حالا این‌که چرا علی‌رغم این حقیقت دوپارا به يك كفش باید کرد که «این کتاب اساساً يك فرهنگ (= لغت‌نامه) است» موضوعی است مربوط به خود ایشان. شاید يك بنده دنده پهن خداهم قضیه را از آن طرف نگاه کند و جد کند که خیر، این کتاب مجموعه‌ئی است از قصه و ضرب‌المثل و مطلقاً نمی‌بایست اصطلاحات و باورها با آن درآمیخته می‌شد.

من از ایرادات آقای صادقی و از یکی دو نکته‌ئی که در بحث خود عنوان کرده‌اند به این نتیجه فجیعہ رسیده‌ام که ایشان مقدمه کتاب را، به رسم همه فضلا، البته «نگاهی کرده‌اند» ولی بدان صورت که بایسته منتقدان است نخوانده‌اند. که اگر خوانده بودند دست کم تفاوت محور و خاستگاه و ماده و مدخل که انگیزه بخش اصلی ایرادات ایشان است، و نیز چگونگی شگرد تدوین مجموعه (که کتاب را به نداشتن آن متهم کرده‌اند) برای‌شان حل می‌شد.

نوشته‌اند «این طرز وارد کردن ترکیبات در فرهنگ (= لغت‌نامه) موجب سردرگمی بی‌پایان مراجعه کننده می‌گردد» و این جمله نشان آن است که ایشان هم مثل بسیاری از آحاد امت، روش «به ترتیب قد» را معتادند و آن، و فقط همان راشیوه مرضیه می‌دانند: دیفال (به معنی دیوار) را در حرف دال باید آورد و عبارت روم به دیفال را در حرف ر؛ و تنابنده‌ئی هم حق ندارد به این نظم سربازخانه‌ئی نادرست بگوید بالای چشم ابرو است. اما جالب اینجاست که بعد خودشان می‌نویسند «هیچ فرهنگ‌نویسی اصطلاح از کوره در رفتن را ذیل ادات از نمی‌آورد.» — ما که داعیه فرهنگ‌نویسی نداریم، ولی کاش راهنمایی می‌فرمودید تا ما هم بایک دنیا تشکر یاد بگیریم و بفهمیم که این فرهنگ

نویس های بدذات از کوره در رفتن را کجای فرهنگ می آورند. ذیل رفتن؟
ذیل در رفتن؟ ذیل کوره؟ یا اصلاً از خیرش می گذرند؟

در طول مقاله چندبار کتاب کوچه به دو بخش فرهنگ رسمی و فرهنگ
توده تقسیم شده و حتی کاراین تقسیم بندی به نوشتن عباراتی از این دست کشیده
است: «تورقی در کتاب کوچه به ویژه در قسمت های مربوط به فرهنگ توده...»
و یا: «ماخذی که در کتاب آمده همه مربوط به مطالب فلکلی است نه
راجع به لغات واصطلاحات» و یا: «کتاب حاوی مطالب فراوانی درباره دانش
توده نیز هست.» (روح آن تذکره نویس ناکام شادباد که مرقوم فرموده بود:
ابوالمجد غزدوانی شاعر بودی و شعر نیز می سرودی!)

فکر می کنم علت این تفکیک همانا برخورد آقای صادقی باشد با کلماتی که
خاستگاه یا محور و به عبارت ساده تر «موضوع» قرار گرفته. مثلاً آب، آباد،
آبستن، آبله، آتش و جزاینها... و چون به شگرد و شیوه تدوین مجموعه
توجه نداشته اند گرفتار این توهم شده اند که «بنابراین، کتاب حاضر لغت نامه ای
است که در آن لغات و اصطلاحات توده نیز ضبط شده». حال آنکه اگر واقعاً
توجه می کردند می دیدند که موضوع ساده است:

این کتاب «جامع فرهنگ توده» است، و فرهنگ توده مشتمل است بر
باورها: آب مهریه حضرت فاطمه است.

آداب و رسوم: بزرگترین باید قبل از کوچکتز آب بخورد.

آئینها: ظرف آب را نباید میان سفره گذاشت.

خوابگزاری: آب را کد به خواب دیدن ارث بردن است.

بازیها: آب اومد. - کدوم آب؟

چیستانها: اون چیه که هرچی راه میره خسته نمیشه؟ - آب.

امثال و حکم: آب آب ترا پیدای آگنه، آذم آذمو.

جملهها و عبارات کلیشه شده: آب روشنائی است.

دعاها: الهی تازنده است آب ناخوش از گلوش پائین نره!

نفرینها: آلهی آب بدوه، نون بدوه، فلونی به دنبالش!

اکسپرسیونها: انگاریک تشت آب سرد ریختند سرم...

تصنیفها: عاشقم، پول ندارم، کوزه توبده آب بیارم...

تعبیرات مصدری: آفتابه آبکن کسی بودن.

ترکیبات: آب ایاز.

و کلی چیزهای دیگر چون ایات و اشعار ، اوراد و اذکار ، گاهنامه ، احکام ، و غیره....

خب. آدم بیکاری که بنده باشم آمده‌ام این‌ها همه را در حد توانائیم جمع کرده‌ام . اگر به گوش شنیده‌ام یادداشت کرده‌ام و اگر تو کتابی چیزی خوانده‌ام آن را جدا نویسی کرده‌ام.

نتیجه کار : يك انبار کاغذ : - و حالا می‌خواهم اینها را نظامی بدهم و به چاپ برسانم.

تنبلا نه‌ترین کار این است که هر بخش جداگانه چاپ بشود : باورها جدا و به‌طور موضوعی ؛ مثلاً باورهای مربوط به آب ، آبستنی ، آتش ، آخرالزمان ، الی آخر ؛ خواب‌گزاری ایضاً به‌طور موضوعی . بازی‌ها به نظم‌الفبائی ؛ چیستان‌ها به صورت موضوعی ؛ امثال و حکم به ترتیب الفبائی ؛ و قس علی هذا.

ولی این ترتیب در عمل به اشکال برمی‌خورد ، چون بسیاری از مواد مستقیماً به یکدیگر مربوط می‌شود. حاضرالذهن نیستم ، حوصله جست‌وجو هم ندارم و در نتیجه نمی‌توانم نمونه‌ئی بدهم ، اما بسیار هست که ضرب‌المثلی از باوری ریشه گرفته ، و لازم است به هم مراجعه داده شود هرچند که برای آقای صادقی «ملال‌آور» باشد . تشت کسی از بام افتادن به معنی سخت‌رسوا و بی‌آبرو شدن است ، ولی چرا جای تشت نگفته‌اند سطل یادیک؟ - در آئین‌ها هست که اگر دختر در شب عروسی بکر نبود شوهر حق دارد تشت مسی جهیزی او را از بالای بام به حیاط بیندازد تا همه کورو کچل‌های محله بفهمند. این آئین را مادر جای خود آورده‌ایم و تعبیر مصدری را به شماره آن ارجاع داده‌ایم . بز آوردن به معنی بد آوردن است ولی چرا جای بز از بره یا کره خر استفاده نمی‌کنند؟ اگر این تعبیر به قاب‌بازی احاله نشود ریشه‌اش به دست نمی‌آید؛ پس بازی‌ها هم لازم است. از این گذشته برای مطالعه فرهنگ توده باید همه مواد یکجا زیرچشم و دم دست باشد ، خواه این مطالعه در زمینه خرافه‌شناسی صورت گیرد یا جامعه‌شناسی یا هرچیز شناسی دیگر... پس بنای کار را می‌گذارم بر:

الف تفکیک برگه‌های دارای کلمه آب از کل برگه‌های موجود
ب- تفکیک این برگه‌ها به موضوعات مختلف: اگر بازی است ذیل بازی ، اگر ضرب‌المثل یا کلمه حکمت است ذیل امثال و حکم ، و اگر ترکیبی همچون «بی‌آبروگی» ساخته توده (و ضمناً قابل مطالعه در زمینه زبانشناسی) است

ذیل ترکیبات ، و غیره و غیره.....

جـ دادن نظم الفبائی به موادی که ذیل هر عنوان گردمی آید.
من به راستی در نمی یابم چگونه می توان مدعی شد که «طرح کار و هدف مؤلف دقیقاً روشن نیست»، و نمی دانم برای تنظیم این همه مواد چه طرح قابل قبول دیگری می شد در نظر گرفت. البته طبیعی است که این نظم، مراجعه کاهلانه به مجموعه را که موادی به ترتیب قد قرار نگرفته است مشکل می کند اما نظمی است دقیق و علمی ؛ و به همین جهت برای سهولت مراجعه اشخاصی که قصد مطالعه علمی ندارند و فقط می خواهند بدانند مثلاً ریشه عبارت نور علی نور چیست و از کجا پیدایش شده فهرستی تنظیم می شود. (پس که علمی علمی کردم دارد به خودم هم مشتبه می شود که نکند از علما باشم)

نوشته آید « توضیح و شرح محور در مقدمه از قلم افتاده است . » که نه ؛ من مطالب صفحات نه و ده را برای ایضاح آن کافی می دانم. اما نکته ای که حتماً می بایست در مقدمه عنوان کرده باشم و به راستی از قلم افتاده این است که : در کتاب کوچه، به جهات مختلف ، دستور بی دستورا اولاً توده مردم که زبان و اصطلاحات زنده خود را می سازد توجهی به دستور زبان و صرف و نحو ندارد و باریک شدن ما از این جنبه در زبان توده هم نخود در شله زرد جستن است. وقتی می گوید آب بردن ، به تمام معنی کلمه فارغ از این گونه افاضات است که «آب فاعل فعل بردن است و بردن معنایی جز منتقل کردن ندارد و هر چیز دیگر مثل باد یا سیل را هم می توان به جای آن نشانده». ثانیاً اگر ما آب بردن یا باد بردن را که به قول شما آرشى جز «معنی معمولی» خود ندارد ضبط کرده ایم و مفاهیم معمولی دیگری از قبیل پائین آمدن یا بالا رفتن رانه ، لابد سبب و علتی داشته است: ۱. آب بردن در مجموع چهار معنی دارد : غرق شدن و همراه آب رفتن* عطش آور بودن* هزینہ برداشتن* مقصودی در پس حرف یا اقدامی پنهان بودن. — این چهار معنی می باید روشن و از یکدیگر تفکیک شود.

۲. اگر معنی نخست (که به اصطلاح «معنی معمولی» آن است و ساخته توده هم نیست) در این مجموعه آمده از سر این ناگزیری بوده است که با همین معنی معمولی در چهار ترکیب و ضرب المثل مورد استفاده قرار گرفته . اگر فقط معانی سه گانه دیگر آب بردن می آمد و معنی نخست آن نه، آیا این توهم (نه لزوماً برای شمای فارسی زبان) پیش نمی آمد که این فعل در آن چهار ترکیب

و مثل ناچار دارای یکی از آن سه مفهوم دیگر است؟ و تازه ، این چهار ماده که ربطی به آن سه مفهوم دیگر آب بردن ندارد ذیل کدام مدخل می بایست عرضه شود تا استثنا به ریش قاعده نخندد؟ — و اصلاً چرا شما ایرادتان را اساسی تر نگرفتید و از آنجا شروع نکردید که مدعی شوید کلمهٔ آب را به دلیل این که بر ساخته توده نیست و جز خودش هم معنایی ندارد نمی بایست به مجموعه راه می دادیم؟ ولی نمی توان آب را که محور است حذف کرد، و همچنان که آب محور است آب بردن هم مدخلی است بر آن چهار ترکیب و ضرب المثل.

آب دادن نیز در معنی معمولیش مدخل هفت مثل و تعبیر مصدری است و در معنی دومش مدخل پنج تعبیر مصدری مختلف.

حالا شما می فرمائید به جای آب دادن می توان نان دادن، غذا دادن، دشنام دادن ، شوهر دادن و هزار چیز دیگر گذاشت؟ اختیار با شماست. ولی لطفاً دستور و قواعد دستوری را به رخ زبانی نکشید که برو به از مصدرهای بر آب دادن و به آب دادن می اندازد و در کمال راحت و سلاست آب دادن را جای آنها به کار می برد: «طرف بندو آب داد.» «پته شو آب دادیم.» و دیارالبشری هم انگشت حیرت به منقار نمی گزد که چه گونه می توان بند را آبیاری یا پته کسی را سیراب کرد، و اما در باب کلمات و ترکیباتی که ساخته توده نیست ولی از آوردن شان ناگزیریم می شود تفحص کرد و دید از چه راه می توان آنها را مشخص کرد، و مثلاً با انتخاب نشانه‌ئی برای آنها کار فیصله پیدا می کند یانه. (کارمان را زیاد کردید).

پس از این کلیات می کوشم اشکالات را به ترتیبی که در مقاله آمده است روشن کنم:

ادعا شده است که مؤلف به هیچ روی مقصود خود را از عنوان «کتاب کوچه» روشن نکرده: «آیا منظور کلیه لغات و اصطلاحات فارسی معاصر است، یا محدودتر، فقط لغات و اصطلاحات و تعبیرات عامیانه را شامل می شود؟ اگر معنی اخیر مراد است آیا لغات و اصطلاحاتی که در زمان های گذشته عامیانه تلقی می شده نیز مشمول مفهوم کوچه می گردند (کذا) و باید در کتاب ضبط شوند (کذا) یانه؟ در این صورت تعریف کلمهٔ عامیانه چیست و معیارهای عامیانه بودن يك کلمه یا اصطلاح کدام است؟»

تصور من این است که آقای صادقی خواسته‌اند مرا که گردنم ازمو باریک‌تر است دست ببندازند.

بله ، ما مفاهیم عامیانه‌ئی داریم که عمرشان درست دوهزار و پانصد سال است. مثلاً اصطلاحات دم‌بریده (به معنی گریز و حيله‌گر) و چپری (به معنی سریع و پرشتاب) از برخورد توده با سازمان پستی داریوش اول نشأت گرفته و به روزگار ما رسیده بی آن که به فرهنگ رسمی یا فرهنگ کتابت راه یابد. منظورم این است که می‌توان کلمه یا اصطلاح رایجی را پی گرفت وریشه‌های آن را در دوهزار و پانصد سال پیش شناسائی کرد، اما شما را به خدا «اصطلاحاتی که در زمان‌های گذشته عامیانه تلقی می‌شده» هم شد حرف ؟ ممکن است خود حضرت‌تان دست بالا کنید و دوسه‌تاز آن اصطلاحاتی را که در عهد بوق عامیانه تلقی می‌شده برای عبرت عابران و ناظران و ضبط در تاریخ فکاهیات عنوان بفرمائید؟ ممکن است خود جناب عالی محبت کنید و گزو معیاری برای تشخیص عامیانه بودن کلمه یا اصطلاحی در اختیار ما بگذارید؟ به عقیده من توقع تعریف کلمه «عامیانه» به همان اندازه مضحك و فضائل گرایانه است که از اکبرمشتی بخواهیم بستنی را تعریف علمی کند. - واقعاً معیار خود شما برای تمیز تصنیف «حمومی آی‌حمومی» از رکویم وردی چیست و با چه گزونی‌گری اولی را تصنیف عامیانه روحوضی عنوان می‌کنید و دومی را شاهکاری جاودانه در آفرینش هنری انسان؟ و آیا اگر من این سؤال را به‌طور جدی در برابر شما قرار دهم یقین نمی‌کنید که دست‌تان انداخته‌ام و خدای نکرده سر ریشخندتان را دارم ؟

اما اگر منظورتان از عامیانه فقط چیزهای مربوط به مردم بی‌سواد باشد، در آن صورت به اطلاع می‌رساند که بنده در میان تحصیل کردگان محترم نیز عامی صرف بسیار دیده است. و تازه ، ارباب فضل به یکدیگر نمی‌گویند «زکی» ؟

سؤال دیگرتان این است: «آیا اصطلاحات فنی و لغات متداول در میان پیشه‌وران نیز باید جزء لغات و اصطلاحات کوچه گردآوری شود یا باید برای آنها فرهنگ‌های اختصاصی تهیه کرد؟» و انگیزه سؤال هم این است

که مؤلف «در این کتاب همه نوع لغت و اصطلاحی اعم از عامیانه و غیر عامیانه و معاصر و قدیمی و فنی و غیر فنی را در کنار هم گرد آورده با این فرق که وزنه لغات و اصطلاحات معاصر به ویژه عامیانه سنگین تر است.»

فرض بفرمائید برای ابزارها و اصطلاحات پیشه‌وران فرهنگ‌های اختصاصی تهیه شده است و حالا شما می‌خواهید بدانید آرنگو چیست. اگر فقط این کلمه را شنیده باشید هیچ دلیلی ندارد که دریابید این نام ابزاری است. و تازه اگر بدانید نام ابزار است از چه راه پی می‌برید که برای آن باید به فرهنگ تجاری رجوع کرد یا کله‌پزی؟ اصلاً چه دلیلی دارد که نام ابزارها در فرهنگ توده نیاید؟ قطور می‌شود و قیمتش می‌رود بالا؟ و مگر فرهنگ توده از ننه صیغه‌ئی است و فرهنگ‌های دیگر از ننه عقدی؟

از این گذشته با این سؤال کجا را خواسته‌اید فتح کنید؟ وقتی من چنان آتش شله قلمکاری درست کرده‌ام و فنی و غیر فنی را باهم به‌دیک ریخته‌ام خود به‌خود جواب سؤال‌تان معلوم است.

آخر وقتی پینه‌دوزها نوعی از درفش‌های چند گانه‌شان را درفش دم‌ناخنی می‌خوانند و آهن‌گر باشی ته بازار هم می‌داند چیزی را که طایفه پینه‌دوزها بدین نام می‌خوانند به چه شکلی باید بسازد چرا باید از ضبط آن چشم پوشید؟ از ضبط آچار گوساله هم؛ و از ضبط سگ‌دست ماشین شما نیز، حتی اگر این لغت به دانشکده برق و مکانیک راه پیدا کرده باشد.

دیگر این که آنچه زیر عنوان لغات و اصطلاحات غیر عامیانه بر شمرده‌اید درست نیست. اگر مثلاً آب‌زمزم که چاه یا چشمه‌ئی معروف است در این مجموعه وارد شده علتش مدخل بودن آن است برای چهار مثل‌وسه تعبیر مصدری مختلف که قبلاً در این باب عرایض مکفی انشاء شد.

اصطلاحاتی را هم نمونه آورده‌اید که «مربوط به فارسی قدیم» است، ولی نفرموده‌اید به چه دلیل معتقدید این‌ها دیگر در تداول توده به کار نمی‌رود. مادر بزرگ پدری خود من که خدایا مرز سواد خواندن و نوشتن هم نداشت همیشه در سرزنش کسانی که وقاحت می‌کردند می‌گفت: «بی‌حیا چشمش آب‌نداره.» (هرچه خاک اوست عمر شما باشد)، به آب نرسیده موزه کنند را هم از او شنیدم. آب از بنه تیره است مدام ورد زبان مادرم بود که گاهی هم چشمه و سرچشمه را به جای بنه می‌گذاشت. به هر حال این اصطلاحات به ظاهر «کهنه‌نمائی» می‌کند

اما در تداول عامه هست.

درباب آوانویسی کاملاً حق با شماست، گیرم نه آن آوانویسی فاضلانه که در آن *t* دال تلفظ شود و ژ را *Zh* می‌نویسند و خواهر را *Xwahar* تا واو معدوله در سرپل صراط دامن‌شان را نگیرد. این تقیصه برطرف خواهد شد.

نوشته‌اند مؤلف «از منابع و مآخذ کار خود ذکر نمی‌کند و خوانندگان را آگاه نمی‌کند که مواد کتاب از کجا و به چه طریق جمع‌آوری شده. آیا همه به‌طور شفاهی، یا از کتاب‌ها و نوشته‌هایی نیز که این نوع لغات و اصطلاحات را به کار می‌برند» و با این سؤال بار دیگر نشان داده‌اند که مقدمه را نخوانده‌اند. چون به این سؤال در صفحه ۱۴ مقدمه پاسخ داده‌شده؛ اما این احتمال منتفی نیست که منتقد بسیار گرامی آن بخش را عمدتاً نادیده گرفته باشد تا با پیش کشیدن مجدد سؤال «معیار انتخاب لغات چیست؟» مؤلف نسبتاً گرامی را به تله اندازد و این سؤال صد درصد علمی را پیش کشد که «آیا بسیاری از لغات و اصطلاحاتی که در کتاب نیامده‌اند (کذا) ناشی از قلم افتادگی است یا به دلائل فنی (؟) کنار گذاشته شده‌اند (کذا)؟» که البته پاسخ ضمنی این سؤال هم بی‌هیچ دلیل فنی در صفحه ۷ مقدمه آمده است با این عبارت: «کاری که تا بدین جا صورت گرفته کاری است به تمام معنی ناقص زیرا امر تدوین فرهنگ توده از نخستین گام‌ها بر نخواهد گذشت مگر این که همگان در کار آن شرکت جویند... پس در حقیقت نشر این مجموعه فراخوانی است که علاقه‌مندان را به یاری در زمینه گردآوری فرهنگ توده دعوت می‌کند.» - و لابد معنی این جمله‌ها آن است که لغات و اصطلاحات ضبط نشده؛ یا از دیدمان گریخته یا در دسترس مان قرار نگرفته.

و باز يك سؤال علمی دیگر: «آیا تعریف لغات و اصطلاحات صرفاً زائیده ذهن مؤلف است یا حداقل از فرهنگ‌هایی مانند لغت‌نامه و فرهنگ لغات عامیانه جمال‌زاده نیز استفاده شده است؟»

اگر موضوع کاملاً بی‌ربط «زائیده ذهن مؤلف بودن تعاریف» به قصد بی‌اعتبار کردن تألیف عنوان شده است، از منتقد عزیز که ماشاءالله اقیانوس سؤالند تمنا می‌کنم آن را بسط ندهند و در برابر فرهنگ نویسان دیگر قرارش ندهند؛

چون در آن صورت ممکن است يك بار چشم واکنیم و ببینیم همه فرهنگ‌های فارسی فاقد اعتبار است، چرا که حتی اگر نویسندگان‌شان همگی از روی دست هم کله کشیده باشند، باز چون به هر حال تعاریف آن اولین فرهنگ زائیده ذهن مؤلفش بوده کل فرهنگ‌های دیگر را بی اعتبار می کند.

اما این که سؤال را «کاملاً بی ربط» عنوان کردم دلیلش این است که در آخر مقاله ضمن مختصر استمالتی که از مؤلف کرده‌اند نوشته‌اند که در این کتاب مستطاب «برعکس بعضی فرهنگ‌هایی که در سال های اخیر تألیف شده معانی واژه‌ها نسبتاً گویا است و خواننده معانی ضمنی لغات را در بسیاری موارد از تعریف‌های آنها به دست می آورد. مشخص شدن معانی ضمنی و عاطفی و غیره به ویژه در مورد لغات عامیانه حائز اهمیت است.»

خب قربان، اگر تعریف‌ها نسبتاً گویا است، دیگر بناچار آن سؤال کاملاً بی ربط است؛ بخصوص که ملاحظه می فرمائید در تعاریف، حتی اگر به قول معروف «يك واو هم از جایی نقل شده باشد» نام و نشان و آدرس و شماره کفش و رنگ موی مآخذ با وسواس تمام ذکر شده است.

در مورد ارجاع مطالب منقول از کتاب ژوکفسکی به حاشیه چپستان ۷۳/آ، روی بنده سیاه که بی توجهی کرده‌ام. و بخصوص در باب کتاب مستطاب رهنمای عشرت که مرقوم رفته است «خواننده مشخصات کامل آن را در هیچ جا پیدا نمی کند» در غم دوستان شریکم. واقعاً مأیوس کننده است که خواننده به دنبال چنین کتاب بهجت انگیزی تمام کتابخانه‌های ولایت را از پاشنه در کند و دست آخر هم بادل و دماغ سوخته برگردد. می فهمم.

در باب کتابنامه، محض اطلاع عرض می شود که با خودمان قرار گذاشته بودیم کتابنامه هر حرف در انتهای مجلدات خود آن بیاید و متأسفانه هنگام چاپ آخرین جلد «آ» به کتابخانه خود دسترس نداشتم و لاجرم چاپ مآخذ «آ» و «الف» به انتهای حرف اخیر (جلد هشتم) موکول شد. ولی پیشاپیش باشما که این اندازه مقصدید و چندبار غم ارزان تر تمام شدن بهای کتاب را خورده‌اید باید حجت را تمام کنم که کتابنامه به تنهایی ۱۳ صفحه شده است. به اعتراض نخواهید گفت در حالی که مآخذ در متن آمده چاپ جداگانه آن چه لزومی داشت؟

در باب «شیوه فنی تدوین مطالب» قبلاً سخن رفت و مکرر نمی‌کنم. نیز این سخن را که در کل کار اشتباه و سهل‌انگاری اندک نیست (وجه گونه ممکن است که نباشد؟). نیز از توضیح این نکته می‌گذرم که آقای صادقی از این عبارت مقدمه که «پس از اتمام چاپ همه مجلدات، کتاب کوچه نیازمند تدوین مجدد است» برداشت دیگری کرده‌اند. آنچه باید بگویم این است که تنها بخش مفید این نقد چهارده صفحه‌ای مطالبی است که در نیم صفحه‌های زیرین ۱۸۲ و ۱۸۳ مجله آمده و ای‌کاش آن سیزده صفحه دیگر نیز به جای خرده‌گیری‌های پیهوده حاوی نکاتی به همین اندازه راهگشا و قابل استفاده بود.

در بخش پنجم مقاله نیز مطالبی آمده است که مستقیماً از بی‌توجهی نویسنده به هدف این تألیف آب می‌خورد. مثلاً از این که نشان داده‌ام شیخ عباس‌صحنه‌ای مذهبی را بی‌هیچ تعارفی از شاهنامه فردوسی کسر رفته دلگیر شده‌اند؛ یا دلتنگی نشان داده‌اند که «ذیل آجیل مشکل‌گشا پانزده صفحه شرح و نقل قول و داستان آورده شده.»

سرور من! کتاب کوچه یعنی همین. شما دارید نانوا را سرزنش می‌کنید که: «کاروبارش را گذاشته صبح تا شب آردمی آورد خمیر می‌گیرد!» اگر ده خواننده علاقه‌مند به همکاری در این تألیف بردارند ده روایت مختلف دیگر از قصه‌ای که هنگام پاک کردن آجیل مشکل‌گشا نقل می‌شود برای من بفرستند همه را یکجا در مکمل‌های حرف «آ» خواهم آورد؛ کما این که قصه تمثیل یک بار جستی ملخک حدود ده صفحه است (۳۰۱ تا ۳۱۰/آ) و روایت زنده یاد صبحی مهتدی هم که بعد به دست آمد طی نه صفحه در بخش مکمل حرف «آ» به چاپ رسید (۸۶۸ تا ۸۷۷/آ).

اشعاری هم که در شرح پاره‌ای مدخل‌ها آمده به خلاف نظر شما جنبه «استشهاد» ندارد. همین قدر گاه شاعری به مثل یا اصطلاحی تلمیحی کرده‌است که آورده‌ایم. اسمش را استشهاد می‌گذارید که امتیازی را مهمل جلوه بدهید؟

واما می‌رسیم به موضوع صرفه‌جوئی درجا. راستش همگان کتاب کوچه را به مثابه یکی از خوش‌چاپ‌ترین کتاب‌های سالیان اخیر تحسین کرده‌اند. بی‌ذوقی نیست که آقائی به‌خوبی شما را به «عدم صرفه‌جوئی در جا» متهم و محکوم

کند آن هم به این اتهام که چرا مطالب را در شکم یکدیگر نپانده‌ایم و کتابی از نوع غیاث‌اللغات و چراغ‌هدایت روانه بازار بین‌الحرمین نکرده‌ایم؟ این محکومیت براساس مجرمیت‌های دوگانه شماره‌گذاری مواد [که نوشته‌اید «در کار فرهنگ (= لغت‌نامه) نویسی سابقه ندارد»] و جدانویسی شرح‌ها از عنوان‌ها گریبانگیر بنده و ناشر (غیرنظامیان متهم ردیف یک و دو) شده است.

دست بر قضا شماره‌گذاری تمهیدی است که درست در جهت صرفه‌جویی درجا کار رفته. کتاب سرشار از ارجاعات مختلف است به مترادفات، به متضاده‌ها، به ریشه‌ها، به مورد مقایسه‌ها و غیره... این ارجاعات با ذکر اعدادی که به هر ماده داده شده صورت گرفته و اگر جز این می‌بود هر بار که نیاز می‌افتاد می‌بایست تمامی این مواد عیناً مکرر شود. يك نگاه بیندازید به همان جلد اول مورد استناد خود و مثلاً به شماره‌های ۱۰۴ یا ۱۰۹ یا ۳۰۴ یا ۳۱۱، و یا تعبیر مصدری ۷۴۱ که به تنهایی دارای ۲۶ مترادف است که بر شمردن‌شان بیش از نصف صفحه را اشغال کرده. اگر تمهید شماره‌گذاری نمی‌بود هر جا که نوبت به ثبت یکی از این مترادفات می‌رسید به جای آن که فقط در يك سطر آن را به شماره ۷۴۱/آ ارجاع دهیم می‌بایست بناچار تمام مترادفات ذیل آن ضرب‌المثل را عیناً تکرار کنیم. ملاحظه می‌فرمائید که از طریق شماره‌گذاری توانسته‌ایم ۱۳ صفحه تمام را فقط در ۲۶ سطر — یعنی فقط در دوسوم يك صفحه خلاصه بفرمائیم و حضرت‌تان هم هر جور سانتیمتر و سطر و پرگار بگذارید و سفیدی‌های صفحات را محاسبه کنید مقدار سیاهی زیاد می‌آورید. (واقعاً نقد علمی را ببینید! انکار داریم شاتوت و زغال اخته به خلق الله قالب می‌کنیم که باید سرسنگ و پاسنگش چانه بزنیم.)

اتهام دوم بدین شکل در پرونده می‌آید که: «هرم دخل به‌طور جداگانه در يك سطر قرار گرفته و شرح آن از سطر بعد شروع شده است. حتی در عناوین ارجاعی...» — که متهم در برابر این اتهام به توطئه سکوت متوسل می‌شود زیرا معتقد است کل قضیه علت دیگری دارد که اتهامات دوگانه بالا از آن آب می‌خورد و لاجرم به هر ایراد که پاسخ‌بدهی با ایراد دیگری روبه‌رو می‌توانی شد. و آن «علت اصلی» را هم نام نمی‌برم؛ گویا فقط اشاره به وحشتی که چندبار از «گران‌تر شدن بهای کتاب» ابراز شده است کافی باشد.

از نشانه‌هایی که برای تشخیص نوع هر مدخل یا ماده وضع شده است نیز نخست سخت شگفتی نموده آنگاه نیک به مزاحی پرداخته‌اند . به اعتقاد من اگر به لحنی دوستانه از حکمت آن می‌پرسیدند بسی زیبنده‌تر بود.

در حقیقت این نشانه‌ها (که البته جای کسی را تنگ نمی‌کند) کاربردهای خودش را دارد. مثلاً جمله آب‌روشنائی است که از یک سودر شمارترکیبات جمله‌ئی است و از سوی دیگری از باورهای توده، می‌تواند با هر دو نشانه \approx و \langle ذیل یکی از آن دو عنوان بیاید ؛ یا امثالی که به علت قابلیت تغییر ضمیر و زمان افعالشان به صورت مصدری ضبط شده است با هر دو نشانه \oplus و \bigcirc ، و غیره...

ما از نخستین باری که در جریان تدوین مواد کتاب به چنین موردی برخوردیم این تشخیص را امری لازم شمردیم گیرم پاره‌ئی شرایط مانع انجام آن شد که گفتنش لزومی ندارد اما به حدس دریافتنش مشکل نیست. این نقیصه و پاره‌ئی نقایص دیگر مرفوع خواهد بود، گیرم نه بلافاصله از جلد ششم بلکه از اواخر جلد ۱۱۲ (مجلد چهارم حرفب) که خب، این هم برای خودش علتی دارد.

در مورد پاره‌ئی تکرارهایی نیز نظر آقای صادقی مصاب است. البته باید راهی جست واز تکرارها جلوگیری گرفت اما یافتن چنین راهی به آن آسانی‌ها هم که ایشان نشان داده‌اند نیست که مثلاً تلفظ گفتاری بهز را (که بعض باشد) میان دو ابرو () در برابر آن قرار بدهیم . شاید این کار در مورد جوی (که تلفظ گفتاریش خوب و جوغ است) کفایت کند اما در موارد دیگری چون به ز کافی نیست و تا راه درستی یافته نشده تکرار این که آن را چه گونه تلفظ می‌کنند بر حذف آن به نیت ممانعت از تکرار، رجحان دارد.

در باب دانش توده نوشته‌اند: «درج این گونه مطالب در چنین کتابی، در صورتی که ضرورت نقل آنها احساس شود...» الخ

خنده‌تان نگرفت ؟ - معلوم نیست اگر در چنین کتابی که جز گردآوری دانش توده هدفی ندارد ضرورت نقل دانش توده احساس نشود فی الواقع در کجا باید احساس شود: در کتاب نجاسات آن مهندس معروف یا در حاشیه کشکول شیخ بهائی‌یادر ماهنامه حمل و نقل ؟

باری، جمله را بخوانیم : «درج این گونه مطالب... مستلزم رعایت تناسب

است. فی‌المثل اگر ذیل کلمهٔ آسمان يك چيستان یا یکی دو ضرب‌المثل عامیانه نقل شود جای ایراد نخواهد بود اما اگر قرار شود در هر مورد تمام اعتقادات عامیانه، مراسم، احکام، خوابگزاری، بازی‌ها و و نقل شود دیگر حد و مرزی برای کتاب قابل تصور نیست...»

این حرف‌ها چیست آقا، مگر قرار بوده است بنده روی يك صفحه کاغذ از طرف عمه‌جانم برای گلین‌آغا دو کلام سلام و دعا برسانم که اگر قرار شود تاریخ معاصر را هم آنجا تعلیل و تحلیل کنم آن سر کاغذ صحراً بشود و حد و مرز نیت از دست برود؟ مگر اقدام به فراهم آوردن «جامع فرهنگ تودهٔ يك بخش» هم سنگ و ترازو لازم دارد یا مگر می‌خواهیم سیب‌زمینی از پشند بار خر کنیم که پیشاپیش باید معلوم باشد ظرفیت جوال خر بیست من بیشتر نمی‌شود؟ مگر می‌خواهیم اشانتیون طبی‌پخش کنیم که دستور می‌فرمائید يك شیشه حب سینه و يك شیشه شربت اسهال کافی است، یا مگر ضبط دانش توده جزو محرمات است که فتوی صادر می‌کنید فقط انگشت‌ها و گوشهٔ چشم را می‌شود از چادر بیرون انداخت ؟

ادامهٔ مطلب از این هم بامزه‌تر می‌شود. نوشته‌اند: «دربارهٔ امثال فارسی کتب مختلف نوشته‌اند و طبعاً جای نقل همهٔ ضرب‌المثل‌ها و صورت‌های مختلف يك ضرب‌المثل در آن کتاب‌های اختصاصی است نه در يك کتاب فرهنگ مانند (= لغت‌نامه‌وارا)»

خیر! آقای صادقی يك تنه در شورای قبیله تصمیم گرفته‌اند که تألیف بنده باید يك دیکسیونر باشد و لاغیر، و به هیچ تمهیدی هم گمان نمی‌رود به پیاده شدن از خر شیطان رضادهند. هی مامی گوئیم نر است هی ایشان می‌گویند بدوش، هی ما جمع و جور می‌کنیم هی ایشان فوت می‌کنند پخش و پلا شود. می‌نویسند: «در خصوص داستان‌های امثال نیز بعض معاصران تألیفاتی دارند که فرهنگ‌نویس (ای‌شیون!) می‌تواند عنداللزوم به آنها رجوع دهد.»

آقا، به‌جان همهٔ عزیزان درشت‌وریزمان قسم که ما کم‌ویش به‌همهٔ آن تألیفات هم نظر داشته‌ایم و تقریباً از همهٔ آنها سود برده‌ایم. ارجاع به این یا آن کتاب دادن خواننده نیز تلف کردن وقت اوست و حوالهٔ سرخرمن. کی می‌داند کدام خواننده یا مراجعه‌کننده همهٔ منابع لازم را در اختیار یا در دسترس دارد؟ وانگهی، توصیه‌تان بدان می‌ماند که در نقد لغت‌نامهٔ دهخدا بنویسید:

«ذیل هر لغت را که نگاه کنی می بینی ازده ها فرهنگ نقل قول کرده: از نظام و آندراج و غیاث و فرنودسار و منتهی الارب و بحر الجواهر و زمخشری و مصطلحات الشعراء و غیره و غیره، در حالی که می توانست عندالزوم به آنها رجوع دهد و قطر لغت نامه را به دو متر نرساند.» — می بینید که دلیل تان فی الواقع ملیل است.

به لسان فصیح فارسی نوشته ایم که باورهای توده بخش مهمی از این کتاب است و آنگاه گلایه کرده اند که «ذیل آبستنی نه صفحه به باورهای توده اختصاص داده شده!» که تازه صفحه ۷۹۷ را در مکمل های این حرف در نظر نگرفته اند، صفحات ۱۳۲۶ و ۱۳۲۷ مکمل های این حرف را در انتهای مجلدات الف و نمی دانم کدام صفحه یا صفحات را در انتهای مجلدات حرف ب ندیده اند تا گلایه شان از این هم غلیظ تر شود.

نوشته اند بعض مطالبی که در باورهای توده آمده «از منابعی نقل شده که مربوط به قرون گذشته است و ارتباطی با اعتقادات امروز ایرانیان ندارد.» — معلوم می شود آقای صادقی نمی دانند چیزی که توی ذهن توده فرو رفت با پیشرفته ترین نوع متنه حفاری هم بیرون نمی آید و باورهایش به هیچ آبی شسته نمی شود. معلوم می شود ایشان بر نخورده اند به خانم های آلامدی که يك پای شان در سوئیس و لوس آنجلس بود و سفره بی بی سه شنبه ده پاترده هزار تومانی می انداختند، یا برای زایمان به لندن تشریف فرما می شدند اما مثل سگ از آل می ترسیدند و اگر برای مولود گرامی شب شش نمی توانستند بگیرند ترش می کردند و بچه را بدیمن به حساب می آوردند. به همین دلیل است که ناگهان تصور می کنند میج این بنده گناه کار را بدجور گیر آورده اند که می نویسند: «مؤلف هنگام چاپ سه جلد اول کتاب از وجود سه متن قدیمی در باب خوابگزاری اطلاعی نداشته... تألیف دو کتاب از این سه متن در قرن ششم صورت گرفته و تألیف سوم زودتر از آنها... و مسلم است که مقداری از اعتقادات مربوط به تعبیر رؤیا که در [کتاب کوچه نقل شده] امروز دیگر رایج نیست.»

اولا که خیر قربان، خلاف به عرض تان رسیده. آن کتاب ها تا سال ۶۰ فیش نشده بود و به این علت در مکمل های نخستین حرف رخ نمود، همچنان که

هنوز بخش تعبیر خواب مجمع الدعوات کبیر فیش ناشده مانده و ثقل مطالب آن (در موضوعات مربوط به حروف آ، الف، ب و پ) در متن حرف‌اخیر و در مکمل‌های سه حرف اول در پایان مجلدات حرف پ خواهد آمد. اما جالب این است که بفهمائید بدانیم از کجا بر شما مسلم شده که پاره‌ئی از این اعتقادات امروزه رایج نیست؟ — قربان‌تان کردم، هنوز که هنوز است خلاق برای تعبیر خواب خود دست به دامن همین چهار کتاب می‌شوند. يك نسخه چاپ سنگی کامل التعبير را — اگر اشتباه نکنم — زنده یاد حسین جهانی بهمنیری به من محبت کرد که چاپ صدسال پیش است و قطعاً هنگامی که این کتاب در تعلق من قرار گرفت و آن را از بهمنیر بیرون آوردم مردم آن روستا تعبیر خواب‌شان را در آن می‌جستند. این از روستایش تا چه رسد به شهرستان و شهر. شما از کجا به این حکم بی‌حجت و تصدیق به مجهول رسیده‌اید که پاره‌ئی از آن تعبیرها امروز رایج نیست؟ چه چیز به شما ثابت کرده است که حتی نیروی تجربه عینی قادر است سبب فسخ عقیده‌ئی از اعتقادات توده شود آن هم عقیده‌ئی که به قول خود شان «تو کتاب نوشته»؟ — اگر صدبار هم فلان رؤیاشان که در کامل التعبير یا مجمع الدعوات تأویل به فلان و بهمان شده در بیداری نادرست یا معکوس درآید، نهایت امر این است که به جای بی‌اعتبار شمردن تأویلات آن کتاب‌ها به این نتیجه رسند که «لابد وقتی آن خواب را می‌دیدیم جنب تشریف داشته‌ایم یا باز این شیطان پتیاره سربه سرمان گذاشته بوده!»

می‌بینید که ایرادها بیشتر از نوع «ایرادهای زیردم مورچه‌ئی» است، و من اگرچه آدم زیاد بددلی نیستم يك چیزهای دیگری پشت این مقاله می‌بینم؛ چیزی که سبب شد بسیار دیر به صرافت پاسخگوئی بیفتم و اگر شرایط دیگری بود اصلاً وقتی صرف آن نکنم. اگر آقای صادقی قصد انتقادی سازنده داشتند به راستی نکات دقیق‌تری برای مطرح کردن می‌یافتند. مثلاً يك دقت نظر — و نه «تورق» — نشان می‌دهد که ما غالباً تمثیل‌ها و مثل‌ها و ترکیبات جمله‌ئی و شبه جمله‌ئی را با یکدیگر خلط کرده‌ایم، اوائل بیشتر و اواخر نسبتاً کم‌تر. اینجا گاه مرزها چنان که باید مشخص و معین نیست و تفکیک مواد به آسانی میسر نمی‌شود و به همین جهت تقریباً تمام کسانی که به گردآوری امثال و حکم پرداخته‌اند در این مورد گرفتار لغزش‌های حیرت‌انگیز شده‌اند. از هبله رودی تا اساتیدی

چون دهخدا و بهمنیار، و از قدیمی‌ترین آنها تا متأخرترین‌شان. مثلاً در امثال و حکم استاد دهخدا از صدها موادی که در صفحات ۱۴۰۰ تا ۱۵۰۰ (جلد سوم) آمده هیچ يك نه مثل است نه حکمت.

اگر برای آقای صادقی میسر بود می‌توانستند بحثی در این باب پیش‌بکشند و پیش‌ازهر استفاده‌کننده دیگر ما را سپاسگزار خود کنند. می‌توانستند به جای چسبیدن به فرهنگ (=دیکسیونر) با نظر متوسع‌تری به این تألیف بی‌ادعا (که برای رسیدن به هدفی عام‌همة مردم را به یاری می‌خواند) بنگرند و رهنمود هائی بدهند که کار ساز باشد و مشکلی بگشاید، که مشکل ناگشوده فراوان است. هزار مشکل دانسته و ندانسته در کار هست که یکیش آنچه ایشان عنوان کرده‌اند نیست. نیمتنه را اصرار کرده‌اند که شلوار است، و آنگاه به‌خردگی پافشارده‌اند که نیمتنه را چنین آستین درازی نمی‌باید.

اگر چنین است پس پاسخ من این است که بضاعت ماهمین است: درویشیم و از ما برگ سبزی. و اگر سخنی از قلم گریخته است که نمی‌بایست، اجازه بدهید مطلب را با نقل پایانه‌ئی تمام کنم که به تاریخ ۵۵ ر ۹ ر ۵۵ برای رد احسان دولت علیه به «شورای توسعه و تشویق پژوهش‌های علمی کشور» نوشتم:

«خواهید بخشید که به سبب کار مداوم بر سر فرهنگ عوام، نتوانستم با همه تلاش صمیمانه‌ئی که به کار بستم حدود مطلوبی از فرهنگ خواص را در این وجیزه رعایت کنم!»

جهان سوم در تکاپوی جهانی

احمد کسیلا

نام کتاب : تکاپوی جهانی
نام نویسنده: ژان ژاک - سروان شرایبر
نام مترجم: عبدالحسین نیک کر
ناشر: نشر نوا

«مجله آلمانی اشترن - Stern - طی يك نظر سنجی پرسیده بود: - درچه زمینه‌ئی دولت باید هزینه‌هایش را کاهش دهد؟
۶۸ درصد شهروندان آلمان فدرال پاسخ داده بودند: - در زمینه كمك به توسعه کشورهای جهان سوم . طی يك رفراندوم در ژوئن ۱۹۷۹، در سوئیس، سؤال شده بود: آیا لازم است ما يك كمك استثنائی به مبلغ ۸۰ میلیون دلار در اختیار جهان سوم قرار دهیم؟

۵۶ درصد شهروندان سوئیس پاسخ منفی داده بودند.
واکنش‌های مشابهی در همه کشورهای توسعه‌یافته ثبت شده‌اند» (ص ۲۰۶)



«جهان سوم چیزی ندارد و به همه چیز نیاز دارد، همه چیز باهم، حتی از حداقل، زیست، غذا و آموزش برخوردار نیست، تا بتواند به اندیشیدن دست یازد . تنها می‌تواند فریاد برآورد: و جز این هم زبان دیگری نمی‌شناسد.» (ص ۴۵)

در جهان غرب ، به ویژه در حوزه های دانشگاهی و در سطوح رهبری و تصمیم گیری و اجرایی سیاست خارجی، متفکران، نخبگان و صاحب نظرانی نقش فعال و تعیین کننده یافته اند ، که جانمایه اندیشه و گوهر آراء نظری-شان، این است که: قرن ها عقب ماندگی دنیای واپس مانده و توسعه نیافته، که اصطلاحاً آن را : «جهان سوم» می نامند، باید از راه های دیگری ، جز آن چه تا کنون، تجربه شده ، جبران شود:

«جهان سوم ، نگون بخت تر، سرخورده تر و بدبین تر از آن است، که ابتکار عمل بدست گیرد و پیشنهادهایی را عنوان کند، چه ، خوب می داند که چنین پیشنهادهایی بار دیگر بر اثر دسیسه های ماکیاولی غرب ، به انحراف کشانده خواهد شد.» (ص ۵۱)

راه های دیگر یعنی چه ؟ . انتقال تکنولوژی و دانش و افزار پیشرفت با آهنگ رشدی افزون تر به آن دسته از کشورهای جهان سوم که مکانیسم های توسعه بدافعها راه یافته است؟

کاستن از تنش های مسلکی درون جامعه ها و حمایت از نظام های متکی بر فرهنگ و سنن ملی جامعه های توسعه نیافته؟

کمک به استقرار حاکمیت ها و نظام هایی که بنیاد آن ها بر دموکراسی نوع غربی استوار است؟
یا هیچیک؟

«شهروندان کشورهای غربی، این احساس را دارند که آب درچاه ویل می ریزند، به حیف و میل کمک عظیمی می کنند. چند رئیس دولت را که کم و بیش دست شان به خون آغشته است، در قصرها و فسادشان تیمار می کنند، رؤسای دولتی که ترهات آنان بمراتب از اقدامات سنجیده و نتایج محقر و پیشرفت های نسبی که توسط رهبران کم سروصدا ، به دست می آید ، جای بیش تری در رسانه های گروهی می گیرد.» (ص ۲۰۷)

آیا شهروندان کشورهای غرب (بسیب قرارداد داشتن در شرایط و موقعیت زمانی خاص) ، در این احساس خود نسبت به کشورهای جهان سوم و داوری

جهان سوم در ...

کردن در مورد سرنوشت سیاسی، اجتماعی کشورهای واپس مانده جهان سوم به راه خطا نرفته اند؟^۱

گروه دیگری از متفکران این سوی جهان، فیلسوفان و روشنفکران و نیروهای ناخشنود و حتی برخی از دولتمردان کشورهای توسعه نیافته جهان سوم (که از لحاظ بینش، موافقان و هم آرایانی در جهان غرب دارند)، در تقابل فلسفی نخبگان و متفکران غربی، با لحنی آرام و معتدل، می گویند: حقیقت این است که غول های غربی از نفس افتاده اند، فرتوت و بیمار شده اند، در رفاه شوم و احساس برتری طلبی غوطه ورنده. گواه آن: رکود خلاقیت های علمی و فقدان نوآوری های فرهنگی در جهان غرب:

«قدرت های تکنولوژیکی اصلی که دنیای نوین صنعتی را می سازند... بطور عمده نتیجه اکتشافاتی هستند که قبل از سال ۷۰ صورت گرفته است. اکنون نوآوری های تازه تر، دریافت صنعتی کشورهای دیگر جذب می شوند.» (ص ۳۲۴)

«در ریشه این انحطاط می توان وجوه مشابه شکست انگیزی میان - فرسودگی - بافت اقتصادی کشور - آمریکا - و آنچه در پایان قرن نوزدهم در اقتصاد بریتانیای کبیر دیده شد و علایجی هم نداشت، ملاحظه کرد.» (ص ۳۲۴)

می گویند: آغاز افول تعهد و مسوولیت پذیری جهانی کشورهای غربی فرارسیده است. آذان از بدوش کشیدن بار سنگین تعهد و پای بندی به وجدان اخلاقی و جهانشمولی شناخت و ساخت عقلانی خسته شده اند.

می گویند: آن نظم که هوشمندان و خردورزان جهان غرب در طلوع قرن یازدهم، در راستای نوزایش (رنسانس) اروپایی افکندند و نظام اخلاقی جهان آن روز را به لرزه درآوردند، دیگر توان و عمل رویارویی با فراگردهای عصر رایانه (کامپیوتر) و میکروپروسور^۲ را ندارد و در حال فروپاشی است.

می گویند: جهان بینی سالخورده پنج قرن پیش را که «رابله»^۳ ها، «سروانتس»^۴ ها بنیاد کردند و «میشله»^۵ ها، در پایان قرن نوزدهم، کمال

آن را بشارت دادند، با ساخت‌های تاریخی، اجتماعی، اقتصادی، و مکانیسم‌های ذهنی کارآمد جهان در آستانه هزاره سوم میلادی هم وفاق نیست.

روشنفکران و متفکران ویا دولتمردان موافق این گروه در جهان غرب ویا در کشورهای ثروتمند، اما با واژه‌هایی دیگر، نظراتی دیگرگون وحادتر، نسبت به جهان غرب و قدرت‌های صنعتی و قدرت‌های سیاسی وابسته بدان دارند و فرسودگی و ناتوانی تمدن باختری را، در رویارویی با واقعیت‌های کل جهان، به شکلی دیگر تبیین می‌کنند، چنان‌که:

هربرت مارکوز^۶، در دیباچه‌ای که در سال ۱۹۶۷ بر چاپ فرانسوی کتاب «انسان تک‌ساختی» نگاشته است، نظر خود را درباره طرد و انکار نظامات اجتماعی وابسته ویا برخاسته از نظم سرمایه‌سالارانه‌ی جهان غرب، بطور خلاصه این‌چنین بیان کرده است:

«دموکراسی، به شکل حکومت مطلقه درآمد، آزادی زیر نفوذ حکومت بازدارندگی، اندیشه‌ها را، سرچشمه لایزال نیروی-تولید تلقی کرده است. و از این قرار تولید شکل ویرانگری به خود گرفته است. نابودی و ویرانی سرزمین‌های دیگر، نابود ساختن بی‌حد و حصر انسان، طبیعت و عوامل زندگی، غذا و مسکن از یک سو، اسراف و تبذیر در مصرف مواد اولیه، در نیروی کار، زهرآلود ساختن هوا و آب‌ها از سوی دیگر، نقشی است که نظام توانگر کاپیتالیسم، اکنون به عهده گرفته است. وحشیگری و خشونت استعمار نودر جهان ... بی‌شرمی در سیاست که بیان - ارول (Orwel) را به خاطر می‌آورد: - بدکاری را مجازاتی نیست، آدم‌کشان کیفر نمی‌یابند. جمله‌ی - ابتذال بدی - دیگر مفهوم خود را از دست داده و بدی‌ها باعریانی و دهشتناکی بیش‌تر از پیش، در رفتار و کردار، آدمیان، تضادهای اساسی پدید آورده‌اند. اقناع غریزی در محیطی فاقد آزادی، به نظام سرمایه‌داری دریک جامعه بسته امکان می‌دهد که هم چنان پابرجا بماند و مقاصد خود را اعمال کند.

... پیروزی‌های دانش و فن، توانسته نیازمندی‌های واقعی

و برانگیزنده‌ی انسان‌ها را از نظر فکری و اجتماعی سرکوب کند.
 ... تضادهای امروز بمراتب نسبت به مراحل پیش از سرمایه‌داری شدیدتر و مرکزیت آن بیش‌تر است. نمونه‌ئی از شکل گسترش یافته و عمومی این تضادها، ناهم‌آهنگی خصوصیت اجتماعی نیروهای تولید و سازمان‌های تولید کننده است. هم‌چنین افزایش ثروت ملی از یک‌سو، صرف‌آن در تدارك تخریبی جنگ از سوی دیگر...

واکنش‌هایی که اخیراً نظام سرمایه‌داری در برابر نیروهای مخالف، نشان می‌دهد به هیچ‌وجه، در تاریخ موجودیت این نظام، سابقه نداشته و اولین بار است که چنین واکنش‌های مسالمت آمیزی از کاپیتالیسم (سرمایه‌داری) سر می‌زند.

... این واقعیت احساس می‌شود که گرایش‌های ذهنی طرد ارزش‌های سرمایه‌داری، تدریجاً از قوه به فعل در می‌آیند.

باید دانست که نظام سرمایه‌داری فعلی، دشمن خطرناکی در خارج از مرزهای خود ندارد. زیرا کمونیسم، هواخواهان چین یا شوروی، از نظر اقتصادی و سیاسی، اکنون در ردیف نظام‌های سرمایه‌داری درآمده‌اند»^۷

شرایب نیز در کتاب تکاپوی جهانی، نظرات اقتصادی، مارکوز و متفکران دیگر جهان غرب را دربارهٔ عملکرد تاریخی سرمایه‌داری آمریکا و جهان غرب، به شکلی دیگر، اما با همان مفاهیم و با صراحتی روزنامه‌نگارانه بیان می‌کند و ناتوانی مجموعهٔ نظام غرب را زیر پرسش قرار می‌دهد:

«منشاء این ناتوانی کجاست؟ شاید در تفرعنی که بر اثر قرن‌ها فتح و سلطه‌ی اروپائیان به وجود آمده است؟ یا شاید در عجزشان؟ سی و پنج سال رشد اقتصادی بدون خط مشی که بدون آینده‌نگری هدایت شده است. سی و پنج سال خطایای سیاسی و قساوت و شکست نظامی در آسیا، آفریقا، در آمریکای لاتین، که سرانجام در سال‌های دههٔ ۹۰ - ۱۹۸۰ به فروپاشی ماشین اقتصادی و توقف ماشین

سیاسی - به هرج و مرج و وحشت - می انجامد. « (ص ۳۹)
 بنابراین اینان خود می گویند، باید (سلطه دولتی را که اعتقاد داشت،
 به خاطر داشتن قدرت مادی، حق دارد دنیا را به میل خود اداره کند) ^۸، درهم
 شکست، و معترف اند که: باید علیه غول های صنعتی مغرب زمین که: «خون
 تمدن را می مکند.» (ص ۲۰)، بپاخواست و بیش از آن چه هست، از اساس،
 نسبت قوای اقتصادی جهان را، به سود دنیای غوطه ور در فقر و ستمکاری
 جهان غرب تغییر داد:

«غرب که قدرت ناوگان دریائی اش اورا کورو تراکم ثروت -
 های مادی اش، اورا خیره ساخته است، وقتی که هنوز فرصت باقی
 بود، از درك واقعیت ها غفلت کرده است.» (ص ۳۹)
 «غرب صنعتی که به راستی قدرتی شیطانی است.» (ص ۲۵)، مسبب اصلی
 این فاجعه ها است، زیرا نه فقط: «غربی ها هنوز، زمام امور را در همه مؤسسات
 بزرگ بین المللی در اختیار دارند.» (ص ۴۰۶)، بلکه با سرشت نیرومند اهرم -
 های کنترل کننده خود، تمامی قدرت های مالی، نفتی، بانکی، صنعتی،
 نظامی و سیاسی را در خدمت تاراج و چپاول منابع اولیه کشورهای توسعه نیافته
 و اعمال انحصارگری های غارتگرانه، قرار دادند و به اسارت سه چهارم جمعیت
 کره زمین، گویا، اعتباری ابدی بخشیده اند.

«همه تندرهای آسمان زنجیرهای خود را خواهند گسست»
 (ص ۱۸) تا ظلمت و ستم مسلط بر جهان شوربخت و نابسامان و فقیر
 را درهم بشکنند:

«مایکی پس از دیگری، همه بازارهای مواد اولیه را در گرو
 خواهیم ساخت، تا به غارتی که این چنین موجب بیعدالتی و
 فلاکت شده است، پایان دهیم.» (ص ۵۷)

و شگفتا، این فریاد را یرت مک نامارا، وزیر دفاع پیشین ایالات متحده و
 رئیس آمریکائی بانک جهانی است که در ترازنامه دو دهه (توسعه) توسط او
 منعکس شده است:

«در میان دو بخش از جمعیت کره زمین، بخش توسعه یافته
 و بخش توسعه نیافته، شکاف زمین لرزه ای وجود دارد. این شکاف

بقدری عمیق است که ممکن است به نحو هراسناکی هر لحظه ریزش کند و همه چیز را به انفجار بکشانند.» (ص ۳۹۳)

ویلی برانت برنده جایزه صلح نوبل نیز پس از دو سال کار در رأس يك هیأت بین‌المللی با صلاحیت، گزارش کرده است:

«نظامی که بعد از جنگ جهانی استقرار یافته، نتایجش امروز برای کشورهای جهان سوم به وضعیتی آنچنان نامساعد منتهی شده... که حق طلبی‌های گسترده و مشروع يك نظم نوین اقتصادی بین‌المللی را توجیه می‌کند.» (ص ۳۹۳)

واین سخنان کورت والدهایم، دبیرکل سابق سازمان ملل متحد است که:

«هشدارا ناامیدی جهان سوم، می‌تواند به هرج و مرج جهانی بیانجامد.» (ص ۳۹۳)

تاریخ و جغرافیای جهان سوم، که این‌گونه نفرین شده زمینیانند، کجاست:

«موریس گرینه (Maurice Guernier)، اقتصاددان و بشردوست می‌گوید: — جهان سوم، سه چهارم جهان — سه میلیارد نفوس انسانی است که يك سومش در حال حاضر غذائی برای خوردن ندارد.» (ص ۱۶۰)

جهان سوم، آنجاست که وقتی در برابر غرب که قرن‌ها در زنجیر جهانی کودک‌اعلام شده بود، در آنجاها: «۱۲ میلیون کودک کمتر از ۵ سال از گرسنگی تباہ شدند.» (ص ۱۶۰)

جهان سوم، آنجاست که تنها در سال ۱۹۷۹، که از سوی یونسکو، سال اسارتش بود، ایستاد و گفت: استقلال می‌خواهیم (به گفته قانون دره نفرین شدگان زمین)، غرب پاسخ داد: «حال که شما استقلال می‌خواهید، بپذیرید. و از گرسنگی جان بدهید.»

جهان سوم، این‌جاها است!

□

در کنار این دوشیوه نگرش، واین دو فحله فکری و جهان‌بینی، گروه دیگری، هرچند به شمار اندك، اعتراض‌ها را و پرخاش‌ها را می‌شنوند. اما

محتوای آن‌ها را رد می‌کنند، زیرا می‌گویند:

هنگام عرض اندام فلسفی و عقلانی لگدمال شدگان و تاختن‌اندیشگی و آماج کردن میراث فکری و فرهنگی غول‌های از نفس افتاده و فرتوت، هنوز فرانسیده است.

باید با اعانت و عنایت به‌آنان برای رهیدن‌شان از ورطه انحطاط و تلاشی‌ئی که احکام عقلانیت و ضرورت تاریخی خود آنان مانند مارکس و مارکوزو... بر آن تأکید ورزیده است، باتداخل اندیشگی و ایجاد علقه‌های همبستگی جهانی و پیوند مکانیسم‌های خلاق و نوآوری فکری، با آنان همیاری کرد، زیرا: «غرب نمی‌تواند از بحران بیرون بجهد و به سوی اشتغال کامل استعدادهای هرفرد پیش برود، مگر با تجهیز و توسعه تمامی جهان سوم» (ص ۴۲۹)

اما پاسخ این گروه از روشنفکران و روشن‌اندیشان چرا منفی است؟ الف: شماری ازین گروه که از دیدگاه صرفاً سیاسی به مسائل روزمره و امور جهان و تعادل و توازن نیروهای بین‌المللی و به ویژه شکل‌بندی سیاسی و نظامی دوا بر قدرت غرب و شرق و بلوک بندی وابسته به آن می‌نگرند، می‌گویند:

در ضلع مقتدر رهبری سیاسی و نظامی و اقتصادی جهان غرب، مردانی برگزیده شده‌اند که گویا در برابر تاریخ و بشریت و جوامعی که با فرهنگ و تاریخی متفاوت به سنن و دموکراسی غربی دلبستگی‌هایی داشتند کمتر احساس مسئولیت می‌کنند. خشن و محالجه ناپذیراند و با تفاهم و مسالمت بیگانه، و ثمره اندیشه ورزی سیاسی آنان بر شتاب گردونه کسب اقتدار بر جهان، نه از راه دیپلماسی، بل از راه اعمال قدرت و وادار ساختن دیگران به قبول خواست‌هاشان می‌افزاید، نیز همراه اتخاذ این روش، واقع‌بینی سیاسی و صلاح اندیشی‌های نسل رهبران دویا سه دهه پیش، جای خود را به آرمان‌گرایی‌های فوق تصور تسلط بر جهان داده و با تزلزل حیثیت روشنفکری سیاسی، و نادیده انگاشتن قضاوت‌های مسئولانه و بشردوستانه آنان شماری از روشنفکران و سیاستمداران بنیادگرای متعصب و دلمشغول ماجراجوئی، مواضع کلیدی در رهبری سیاسی جهان را بدست گرفته‌اند، که می‌کوشند، با تلقین و اجرای تلقی‌های يك سوئه شخصی

و با تژادگرایی سیاسی و جغرافیائی، مناسبات تفاهم آمیز و روح آشتی جویانه ابر قدرت‌ها و رهبران و ملل کشورهای بزرگ را به بدبینی و خشونت و اعمال قدرت نظامی سوق دهند و برای کاستن از تنش‌های بین‌المللی و تخفیف بحران‌های منطقه‌ئی، به ویژه در مناطقی که دربرگیرنده موقعیت استراتژیک برای شرق و غرب است، اهمیتی بسزا قائل نیستند.

می‌گویند: در اقلیم رهبری جهان سیاسی شرق، به ویژه اتحاد جماهیر شوروی نیز، نظریه پردازان و دولتمردان و اندیشمندگانی گمارده شده‌اند که نه فقط به سنن و تعالیم اخلاقی ایدئولوژیکی خود، کمتر دلبستگی دارند. بلکه، بیش‌تر در پی تحکیم پایه‌های نظام گسترش‌یافته جهانی خود به استناد «سیر جبری تاریخ»، هستند که بیش‌از هر زمان دیگر خصوصیات و بقای مناسبات بین‌المللی را تحت الشعاع، قرار داده است:

«نخستین تجاوز ارتش سرخ به خارج از مرزهای پیمان ورشو» (ص ۳- کتاب يك بسترو دورؤيا - آندره فوئتن) و چالش و مخالفت صریح و بی‌واهمه لهستان علیه نظارت آن کشور، نشان دهنده این واقعیت تلخ و سهمناک است که: «دولت سوسیالیستی شوروی، به صورت يك امپراتوری نیرومند درآمده است.» (ص ۵۱۳- ایضاً) چنان که نخستین واکنش جهانی: «اشغال افغانستان که بدنبال واقعه گروگان‌گیری در تهران رخ داد، افکار عمومی آمریکارا که در خمودگی بسر می‌برد، بیدار کرد و باعث پیروزی شخصی [رونالد ریگان]، در انتخابات ریاست جمهوری آن کشور شد که سخنی جز افزایش تسلیحات به زبان نمی‌آورد.» (ص ۵۱۴- ایضاً).

می‌گویند: دستاوردهای عینی بحران‌های جهانی^۱، دیگر به تفاهم‌ها و نتایج مثبت بین‌المللی نمی‌انجامد^۲، بلکه به تشدید مسابقه هولناک تسلیحات اتمی و افزایش تجهیزات و سلاح‌های مرگبار شیمیائی یاری می‌رساند، که مانند غول‌های اساطیری، بیش‌ترین رقم بودجه‌های سالانه دوا بر قدرت و استعدادها و توانمندی‌های فکری و نوآوری و خلاقیت‌های علمی را به خود اختصاص داده و می‌بلعد: «بحران در شرق و غرب باعث شده است که جوامع سوسیالیستی و سرمایه‌داری دیگر نتوانند خود را در نظر کشورهای دیگر، بخصوص کشورهای جهان سوم، که روز به روز معتقدتر می‌شوند که مبارزه بین‌زورمندان

و ثروتمندان ربطی به آن‌ها ندارد، به صورت جوامع نمونه و ایده‌آل جلوه بدهند. به همین دلیل بشر امروزی که از همه‌سو دچار نگرانی است، در برابر ورشکستگی نظام‌های سیاسی و ضعف ابرقدرت‌ها و فقدان عدالت اجتماعی، به ارزش‌های اخلاقی دیگری از قبیل مذهب روی آورده است.» (ص ۵۱۵-ایضاً).

گزینش و رواج واژه‌های نامتعارف و خشن و اصطلاحات فاقد نزاکت‌های دیپلماتیک و نطق‌های شدید‌اللعن رهبران تراز اول و مقامات رسمی جهان شرق و غرب و مشخص کردن حریم‌های جغرافیائی، به‌عنوان حریم‌های حیاتی، بیانگر ژرفای بحران هولناک و بی‌سابقه‌ئی است که برآینده جهان و بشریت، سایه افکنده است.

ارائه‌دو نمونه از آن گفت و گوهای غیر متعارف سیاسی، بیان کننده موجه بودن این استنباط است:

نمونه نخست: «آرباتوف، عضو برجسته کمیته مرکزی حزب کمونیست شوروی، طی نطقی که روز ۲۷ اکتبر (۱۹۸۳) در انجمن سلطنتی لندن ایراد کرد، گفت: خطرناک‌ترین دوره تاریخ پس از جنگ دوم جهانی آغاز شده و جنگ طلب‌ترین گروه، طی پنجاه سال اخیر بر سر کار آمده‌اند...»

این، گروه هیچگونه احساس مسوولیتی در برابر بشریت نمی‌کنند [کذا] و اگر کشورهای اروپا در برابر ماجراجوئی‌های آن‌ها، ایستادگی نکنند، جهان باخطر جدی، یک جنگ هسته‌ئی و انهدام کامل روبرو خواهد شد.» (ص ۴۳-۴۲، سقوط ۸۴: پل لوانتن)

نمونه دوم «زیگینو برژینسکی.. مشاور امنیت ملی کارتر، در مقاله‌ئی با عنوان: - آمریکا و خلیج فارس - در کتاب سقوط ۸۴، می‌نویسد: من با آگاهی از این آرزوی قلبی کارتر، که می‌خواست، به عنوان یک رئیس‌جمهوری صلح‌دوست، در تاریخ آمریکا ثبت شود، گفتم: - می‌دانم که شما میل دارید در تاریخ آمریکا، به عنوان رئیس‌جمهوری مانند ویلسون، از شما یاد شود، ولسی پیش از آن که بخواهید پرزیدنت ویلسون بشوید، باید چندسالی، در

نقش پرزیدنت ترومن ظاهر شوید. (ص ۱۰۱ - سقوط ۸۴)

«... ماسکی و کریستوفر، در یکی از جلساتی که برای بحث درباره جنگ ایران و عراق تشکیل شد، پیشنهاد کردند، که برای جلوگیری از ادامه و گسترش این جنگ، با شوروی وارد مذاکره شویم و اقدامات مشترکی، برای متوقف ساختن جنگ بعمل آوریم. من به شدت با این پیشنهاد مخالفت کردم، زیرا چنین اقدامی بمنزله دعوت از شوروی برای مداخله در مسائل مربوط به منطقه خلیج فارس و به رسمیت شناختن حق دخالت آن کشور، در این منطقه بود، که از هر جهت با منافع و مصالح ما مغایرت داشت.» (ص ۱۱۸ - ایضاً)

«امروز کشور اتحاد شوروی [کذا] بزرگترین و وحشتناکترین ماشین جنگی موجود جهان را که هرگز هیچ نیروی مهاجم در اختیار نداشته، به وجود آورده... و هدف آن منحصرأ گسترش و توسعه قلمرو حکمرمائی رهبران کرملین بوده است.» (کتاب جنگ حقیقی: ریچارد نیکسون - ص ۱۶)

ب: دسته دوم از پژوهندگان و مورخان و روشنفکران که امور جهان و مسایل بین المللی و میثاقها و مناسبات سیاسی و روابط بین الملل، بیشتر از نظر فلسفی، برایشان مطرح است، می گویند: «نیم قرن پیش انگلستان، بزرگترین قدرت جهان به شمار می رفت، ولی از روزی که ملکه ویکتوریا، تاج امپراتوری را بر سر نهاد تا روزی که نواده اش جرج ششم آن را از دست داد، فقط هفتاد سال طول کشید. اکنون انگلستان يك قدرت متوسط به شمار می رود و دست به گریبان بحران های شدید اقتصادی است. رایش هزار ساله آدولف هیتلر، فقط دوازده سال عمر کرد و امپراتوری رم جدید که موسولینی سعی در احیای آن داشت، پنج شش سال پیش تر دوام نیافت.

دوابر قدرت آمریکا و شوروی نیز، علیرغم نیروی اقتصادی و نظامی عظیم خود از این قاعده کلی تاریخ مستثنی نیستند.» (کتاب شتاب تاریخ: دانیل هاله وی (Halwey) - يك بستر و دورویا - ص ۵۱۶)

می گویند: زیستن بشر در مقطعی از تاریخ، که در هر دقیقه از آن سپری می شود، يك میلیون دلار، هزینه مسابقه تسلیحاتی دارد و بین دنیای پیشرفته

و جهان سوم، يك حداقل نظم اقتصادی بین‌المللی وجود ندارد که منابع ثروت و سرمایه را به‌طور نسبی، یا عادلانه تقسیم کند، زیستنی است در مهلك‌ترین برزخ‌های فلسفی تمام تاریخ .

شبه‌صلحی که آن را دتافت یا «تنش زدائی» نامیده‌اند . تنها ناشی از توازن لرزانندهٔ این قدرت‌هاست و هرآن ممکن است به واسطهٔ خطا در ارزیابی و یا اشتباه و بی‌احتیاطی و یا به سبب تشدید بحران‌ها ، انبار عظیم سلاح‌های هسته‌ای دوا بر قدرت و کشورهای بزرگ^{۱۱}، علیه یکدیگر و تمامی بشریت بکار گرفته شود و همه چیز بیکباره درهم فروریزد و ویران شود.

می‌گویند : جهان غرب ، هر روز ثروتمندتر و مرفه‌تر و بی‌نیازتر می‌شود و بالطبع، مغرورتر و فربه‌تر و جهان واپس‌مانده فقیرتر و در عسرت گرفتارتر. اما غرور سیاسی جهان غرب، به ویژه در امور جهانی و مسائل بین‌المللی، دست‌افزاری غیر طبیعی و واکنشی‌تدافعی است . درون‌نگری و کنش‌پذیری‌های چند سالهٔ گذشته غرب، بیانگر این موضع انفعالی آن‌ها است.

می‌گویند : هنوز هنگام اعتدال و شکیبائی جهان غرب در مناسبات جهانی و نیز وقت مواجهه با بحران‌های ژرف و ویرانگری فرارسیده است که، فیلسوفان و خردورزان و نظریه‌پردازان فلسفی جهان غرب ، وقوع آن را 'بی‌تردید و مسلم دانسته‌اند و تلاش و فروپاشی امپراتوری مقتدر اقتصادی و مالی و نظامی جهان غرب را در بالاترین مرحلهٔ آن به وسیلهٔ آن بحران‌ها امکان‌پذیر قلمداد کرده‌اند: «چندی قبل، از دکتر ادوارد تِلِر (Dr. Edward Teller) فیزیک‌دان اتمی که غالباً او را — پدر بمب ایدرژنی — می‌نامند، سؤال کردم که به نظر او وضعیت ایالات متحده آمریکا در سال ۲۰۰۰ چه صورتی خواهد داشت؟ . نامبرده [کذا] مدت زیادی فکر کرد و سپس پاسخ داد که به نسبت شانس ۵۰ روی ۱۰۰ ، ایالات متحده آمریکا دیگر وجود نخواهد داشت. مجدداً از او پرسیدم که آیا علت این امر را در مسائل مالی و یا سیستم‌دولتی می‌داند؟ در جواب گفت: — یایکی از این دو و یا هر دو با هم.» (ص ۳۷۷ — جنگ حقیقی.: ریچارد نیکسون).

غرب، هنوز مسحور و مطیع ارادهٔ معطوف به توانائی‌های مادی، تاریخی و نظامی گرانبار گذشتهٔ خویش است. هنوز حتی بسیاری از نخبگان تراز اول

جهان غرب، در طیف رنگین و نئسه آور این نظریه مطرود؛ مسحورند، که میراث بنیادی فرهنگی و فلسفی جهان، اگر آبشخوری جز سرچشمه رمی و یونانی، داشته باشد، تنیده در پیلۀ بربریت است: «به تقلید خرب المثل قدیم رومی: Civis romanus sum [= اهل رم هستم]، ... از این حقیقت آگاه بودم که چون به نژاد سفید و شاه قاره جهان بستگی دارم، از دیگر مردم جهان بالاترم... اکنون، چنان می‌نماید که من ناظر بازپسین روزهای امپراتوری روم هستم» (روح ملت‌ها - آندره زیگفرد)^{۱۲} و: «پهنه لاتینی اروپا، همان پهنه امپراتوری روم است» (ایضاً - روح ملت‌ها).

و با وجودی که کوچک ابدال‌های این گونه نظریه پردازان، خود به راستی می‌دانند، از اعتقاد و اعتمادی که مردم تمدن باختر به سنت عقل و منطق و در واقع به اصالت انسان می‌گذارند، دیگر خبری نیست. و انسان دیگر مقیاس همه چیز نیست، اما در سرتاسر جهان سوم این متفلسف‌های مرعوب و ذوق زده، دست‌افزار گسترش و حقانیت بخشیدن به آن نظریه‌ها هستند.

می‌گویند: جهان غرب و نخبگان و اندیشندگان هنوز حتی به باورداشت ساخت‌هایی که از اشراق و مکاشفه به خرد و عقلانیت تردد داشته‌اند، مشکوک و بی‌تفاوت‌اند.

آیا آنان که بر مرکب گذشته (رنسانس) سوارند، به آینده می‌رسند؟
آیا پای استدلالیان چوبین نیست؟ آنان همت معنوی شناخت قطره‌هایی را ندارند که به گفته‌ی حافظ: - صد بحر آتشین است. - دست آخر، این که: درایت، پایه درونی بینش عرفانی جهان است و آنان، حکمت درون‌نگر و چشمه جوشان و فیاض آن عرفان شرق را نمی‌شناسند. زیرا نمونه‌هایی در تاریخ مردم و فرهنگ ملت‌های این بخش از جهان وجود دارد که فی المثل: از بنیادگرایی دینی، به انعطاف مذهبی و شعوبی، و از نص و سنت، به اجتهاد و عرف منعطف، سیر کرده‌اند. در حالی که مردم تمدن باختری، کردار و رفتار تاریخی و فرهنگی و فلسفی جز این داشته و دارند. ارائه نمونه بسیار است و این یک نمونه، از آن بسیار: «چند سال قبل، به مناسبت دویستمین سالروز تولد، امپراتور

ناپلئون ، بناپارت ، آثار و مقالات متعددی ، در نشریات معتبر غرب ، انتشار یافت، که در آن‌ها ، از جنبه‌های گوناگون به شناخت رویدادهای امپراطوری اول و حوادث زندگی ناپلئون و تحسین نبوغ نظامی و سیاسی مردی پرداخته شده بود، که به او عنوان: «بزرگ‌ترین خداوند جنگ اروپای جدید»^{۱۳}، لقب دادند.

حقیقت این است که ، پژوهندگان و نخبگان فرهنگی و مورخان جهان غرب (به‌ویژه اروپای غربی)، در نیمهٔ دوم قرن بیستم، از امپراتوری ستایش کردند که شهامت و نبوغ نظامی‌اش هم‌افق با طلیعهٔ انقلاب صنعتی در اروپا ، جوهر نیروی تاریخی روبندهٔ یکی از کهنسال‌ترین و نیرومندترین نظام‌های اجتماعی متکی بر «زمین- انسان» را در گسترهٔ جغرافیائی اروپای غربی و مرکزی ، در خود نهفته داشت . امپراتوری که گرچه: «توانست ، در مدت پانزده سال میان سه جنگ ایدئولوژیک، ناسیونالیستی و سلطنتی ارتباط برقرار سازد و موفق شد در تمام این مدت، توده‌هایی وسیع را، بدون آشوب و بلوا و بدون برانگیختن مخالفت جدی ، با اقدامات حیرت‌انگیز خود همراه سازد.»، اما از آن سو، «در فرانسه، سه نسل برای ترمیم خرابی‌های ناشی از جنگ‌ها و مصایب [آن] تلاش کرد.» [ایضاً]

گاستون بوتول، یکی از آن شمار نویسندگانی بود که در مقالهٔ خود، ناپلئون را از دیدگاه نظامی - سیاسی و نیز آگاهی - های شخصی و بینش تاریخی او تحصیل و تجلیل کرد:

«سیاست جمعیتی و اقتصادی ناپلئون بر این پایه بود که هر ساله مقدار معینی - به‌طور متوسط صد هزار مرد جوان از جمعیت فرانسه برداشته شود و به ماوراء مرزها و از آن‌جا به ابدیت گسیل گردد. آیا امپراتور از این نتیجهٔ عینی وحشتناک سیاستش آگاه بود؟ عبارات صریحی از وی در دست است که بر آگاهی‌اش دلالت می‌کند ، یکبار اعلام کرده بود: - من صد هزار مرد اضافی دارم - و نیز در برابر تل کشته شدگان ایلو (Eylau) گفته بود: - یک شب

پاریس همه آنها را جبران خواهد کرد. هم‌چنین خطاب او به مترنخ بسیار مشهور است: — مردی مثل من به يك ميليون مرده نگاه نمی‌کند. [ایضا].

هرچند اشارت به ستایش غرب از ناپلئون و نبوغ نظامی‌اش، مدخل فرعی استدلال در زمینه این بحث است، اما دریغ است که يك پیش‌گوئی مهم گاستون بو تول و نتیجه و جمله پایانی آن مقاله برای خواننده ناگفته بماند:

«جمعیت انبوه، بدون منابع مهم و بدون قدرت نظامی نه تنها منشاء قدرت نیست، بلکه برعکس موجب ضعف است چنین جمعیتی بی‌حال و دست‌وپاگیر است، جمعیت کنونی جهان سوم [۱] کم و بیش، چنین وضعی دارد.»

«تعادل جمعیت و اقتصاد. در آغاز موجبات جنگ را فراهم می‌کند و خود به وسیله جنگ دگرگون می‌شود. خداوند جنگ — که برای شروع جنگی که افکار عمومی به دلیل فراهم بودن شرایط ساختی، آن را طلب می‌کرد، به قدرت رسید، ولی نتوانست وقتی افکار تغییر کرده بود، آن را، از سر باز کند. زیرا فداکاری جمعی دیگر نمی‌توانست قدرتی باشد. این فداکاری، با اوج قدرت، اوج می‌گیرد، و با افول آن، افول می‌کند.» [ایضا]

بدیهی است که تأکید بر يك یا چند نمونه از رویدادهای تاریخ اروپا، مانند جنگ‌های ناپلئون بنابر تدریج در آغاز قرن نوزدهم و یا جنگ‌های صدساله اروپا در قرن هفدهم و حتی جنگ اروپائی (۱۹۳۹-۱۹۴۵) که پس از ناگزیر ساختن ژاپن به شرکت در آن و مداخله آمریکا، جهانی شد. و برخی حوادث مشابه تاریخی اروپا و غرب، نمی‌تواند تمامی جنبه‌های فکری و جهت‌های اندیشگی و بینش کلی و هستی‌ی مبتنی بر نحوه‌ئی از تعقل جهان غرب را بیان کند.

جهان غرب شکلی ناموزون از ارزش‌ها و شیوه‌های رفتار و زیست و جهان‌بینی متظاهر بر اتکاء بر نوعی استدلال و شکاکیت علمی و منطق خردگراست، که روش تفکر و ساخت‌های سیاسی، اجتماعی و سیستم‌ها و نظم‌های رهبری نوین را در فاصله قرن پانزدهم تا پایان نیمه اول قرن بیستم، برای بشریت تدارک دیده است. که با اندك تسامح، (چنانچه بوعلی سینا، رازی،

جابرین حیان، ملاصدرا، ابن خلدون، مولوی و فردوسی و... را که از غرب جغرافیائی نبوده‌اند، در اعتلای بینش تکامل کل انسان در تاریخ یگانه بشریت سهیم بدانند!، می‌توان گفت تمدن بشریت و تاریخ تکامل انسان، در بسیاری از جهات و جنبه‌ها، مدیون، فکر و فلسفه و ادبیات و جهان‌نگری‌های جهان غرب است.



اشاره‌های یاد شده و اساساً طرح مسأله بدین‌صورت که مسوولیت‌پذیری جهانی غرب و حمایت آنان در زیائی یا تکثیر نظام‌های سیاسی مشابه و دموکراسی‌ها و نظم‌های هم‌تراز با سنن فرهنگی اروپا و جهان غرب، دیگر آن خلصت بارزو گویائی نیست که جهان غرب را از لحاظ فلسفی تبیین کند. هم‌چنین، کاهش آمادگی برای تعهد و یا از ارزش افتادن فلسفی حس و توان پذیرفتن مسوولیت‌های جهان‌شمول، در کردارهای سیاسی کشورهای بزرگ اروپائی و آمریکا به عنصر غالب بدل شده است.

علاوه بر این‌ها، در واقعیت آشکار شده است که رفتار ایالات متحده آمریکا به‌عنوان مدد‌موکراسی، و سرآمد فرهنگ و تمدن غرب ضامن بقای اصلیت تمدن باختر در دهه ۸۰-۱۹۷۰، بازگو کننده این کنش‌پذیری فلسفی است، یعنی عطف توجه به اخلاق‌گرایی سیاسی، پس از حادثه و اثر گیت و اقبال و فعلیت بخشیدن به پایبندی بیشتر به ارزش‌های اساسی (قانون مونروئه) و بروز شواهد گوناگون در سیستم رهبری و سیاست خارجی آمریکا به پرهیز از مداخله‌گرایی (Interventionism)، همراه با خیزش روحیه اترواگرایی و مشارکت دادن روشنفکران دانشگاهی در کادرهای رهبری، مصداق‌های آن کنش‌پذیری بود.

مشخصه بسیار مهم دیگر این مقطع از تاریخ معاصر، این است که نه فقط میثاق‌های بین‌المللی پیش‌ریز انگاشته نمی‌شود و مصونیت‌های معنوی بر تافته از میثاق‌ها، بر اثر مقاصد سیاسی برخی دیپلماسی‌های محیرالعقول متداول، رنگ باخته است و جنون سیاسی و عقیدتی دیگر عکس‌العمل و خشم نمی‌انگیزد و افکار عمومی «شهروندان جهان غرب» و رهبران آن‌ها در مورد پایمال شدن حقوق و مقام و حرمت انسانیّت، خاموش و ساکت نشسته است، سهل است شمار

بسیاری از برگزیدگان حوزه‌های فرهنگی، ودولتمردان و رهبران سیاسی اروپا و آمریکا، دیگر به آرمان‌ها و ایده‌آل‌های فلسفی و فکری پسران و رهبران پیشین جامعه خود، وفادار نیستند. و چنین که پیداست، بیش‌تر به مسائل درونی جهان خود، (غرب) و مصلحت انگاری‌های داخلی (ملی) می‌اندیشند:

«داعیه این کتاب آگاه ساختن افکار عمومی از حقایق نوین است» (ص ۴۲۴) حقایق نوین چیست؟ «عصر تکاپوی آمریکائی، برتری‌جویی تنها يك کشور در عرصه اقتصادی و علمی سرآمده است قطب‌های جدیدی پدیدار شده‌اند.» (ص ۴۳۷)

شاید درك این حقیقت تلخ است که وامی دارد، رئیس جمهوری کشور، مانند فرانسه،: [«سرنوشت فرانسه این است که مزاحم دنیا باشد. این کشور به وجود آمده و این نقش را پذیرفته که توطئه‌های دیگران را خنثی و با سلطه‌جویی‌ها مبارزه کند.» - ژان ژیرودو - کتاب يك بستر و دورویا - ص ۶۹]، پیش‌گویانه، بگوید: «جهان تیره‌بخت است، تیره‌بخت است زیرا نمی‌داند به کجا می‌رود. زیرا حدس می‌زند که اگر آن را می‌دانست، می‌فهمید که به سوی فاجعه می‌رود» (ص ۳۴۳)

پس، اشاره و طرح مسائل یادشده، بدین سبب بود، تا نمائی هرچند ساده، از موقعیت فکری فرهنگی حاکم بر جهان غرب، بدست داده شود و نیز دیباچه‌ئی، هرچند شتابزده بر شناخت روشنفکران و متفکران و نخبگان و اندیشندگان آن‌ها.

و، ژان - ژاک - سروال شرایبر نویسنده کتاب تکاپوی جهانی، یار و پرورده پیرمندس فرانس، (Pierre Mendes France)، رهبر حزب رادیکال سوسیالیست‌های فرانسه در دهه‌های چهارم تا ششم قرن بیستم، يك نمونه بارز از آن شمار نخبگان ودولتمردان اروپائی است.

تکاپوی جهانی سوگنامه، و نوشته‌های ژان - ژاک - سروال شرایبر، صدای خون‌آلود و غم‌گرفته جهان غرب است.^{۱۴}

سرنوشت بزرگی پایان یافت، سرگذشت بزرگی آغاز شد.

«کورنی»

Ungrand destin finit. Ungrand destin Commence.

“Corneille”

کتاب تکاپوی جهانی، دیباچه‌ی فرهنگی و تاریخی سرنوشت بزرگی است که دنیای واپس‌مانده، تحقیر شده و زیر سیطرهٔ ستم، آغاز کرده است. برداشت و پرداختی است، استادانه و چیره‌دستانه، از شعور مردانی از خطهٔ خرد و خیال، آمیزه‌ئی است رنگارنگ و روشن و صریح، از شناخت عقلانی جهان و شیدائی تخیل و رؤیا، در تقابل با واقعیت‌های تلخ و خشن روزگار. آینده‌نگری و تحلیل و تبیین خردگرایانهٔ اکنون جهان است با پندارهای وهم‌انگیز ما قبل و مابعد تاریخ عقل!

تکاپوی جهانی، بیان واپسین آزمون‌های دلیری اندیشهٔ مات و مبهوت و پراکندگی و انفجار جوهر عقلانیت تاریخی باختر، در برهوت خاموش جهانی است، که می‌رود تا در لحظاتی جاویدان، آیندهٔ بشریت و نظامات گونه‌گون او را، در کورهٔ گداختهٔ واقعیت‌های شگرف، ذوب کند و تندیس کامل فرداها را با تمامی اندازه‌ها و معیارهایش بسازد.

اینک در آخرین سال‌های يك قرن‌آکنده از شکفتگی دانش‌آمیخته باخون و وحشت وادبار، در آستانهٔ هزاره‌ئی دیگر، جهان غرب، داو خویشتن‌اش رابه نظاره فردا می‌نشانند: که این، مائیم، باکولباری از خرد و تعقل و شرارت و گستاخی، و این‌آن‌اند پراکنده در شرق و شمال و جنوب جهان باحرمان‌ها و مسکنت‌ها و فقرنوجیه ناپذیر، اما با امکان‌های بی‌تردید و گسترش یابندهٔ هوشمندی، توانائی، شناخت وادراك و منابع فراوان مواد اولیه. تصویر روشن روندگان معبرتاریخ و آیندگان فردای بی‌گمان. تکاپوی جهانی، آخرین سطور کتاب‌قطور فرهنگ و تمدن باختر در آخرین برگ‌های کتاب ماقبل تاریخ هستی‌است:

«ماهنوز در ما قبل تاریخ هستیم، تاریخ انسان حقیقتاً

وقتی شروع خواهد شد که انسان، ازبیدار قدرت‌های اهریمنی جهل

رهایی یابد و به وسیله عقلش واراده‌اش ، حتی تولید را، اداره کند.» (ص ۴۳۰)

تکاپوی جهانی ، بازنویسی دقیق و تصویر اعماق بحران وحشتناک ۱۹۲۹ آمریکا و جهان غرب در همسان‌ترین و همشکل‌ترین موقعیت تاریخ ، یعنی در ۱۹۷۹ میلادی است. تکاپوی جهانی شرح غم‌انگیز پیروزی رقت‌انگیز ماحواره‌ها و رایانه‌های بی‌عاطفه برشهامت بلریو [Bleriot]^{۱۵} و لیندبرگ [Lindberg]^{۱۶} است. بی‌اعتباری همسان با ابطال نظریه‌های دوران کینز (Keynse) و درهم شکستن و فروریختن نظام برتون وودز [Brettonwoods]^{۱۷} و شرح آفرینش نظم آزاردهنده دلار اروپائی [Euro-Dollar]^{۱۸} و تصویر انهدام صندوق بین‌المللی پول، زیر فشار مقروضان جهان است. شگفتی‌ست یادهشت، این‌که ویلیام سایمون [William Simon] وزیر دارائی ایالات متحد : « قهرمانان استقلال ملت‌ها » (ص ۱۵۱) نماینده بلافصل سرمایه‌داری جهان به‌حضور ملک فیصل پادشاه عربستان سعودی بار می‌یابند تا از او برای ممانعت از: « تشدید زوال آمریکا » (ص ۵۳) در زمینه اقتصاد آمریکا و سرمایه‌های مالی آن عنایت و محبت بطلبند. زیرا حجم دلارهای نفتی که به بازارهای اروپا و آسیا سرازیر شده است: « اکنون بیش‌تر از حجم پول ایالات متحده است، بنابراین دولت آمریکا حاکمیت خویش را در اداره پول خود از دست داده است. » (ص ۵۳)

تکاپوی جهانی ، رویاروئی ، میراثی و زندگی ، سکون و بالندگی و جابه‌جا شدن اهرم‌های قدرت جهانی و تفهیم قضیه پیچیده و تاریخی ممکن‌شدن ناممکن‌هاست در پرتو تابش خورشید عقل!

« باید بپذیریم که نفت و زمان به سود ما عمل می‌کند... اگر نفت می‌خواهید تکنولوژی و توسعه باید بدون محدودیت در اختیار همگان قرار گیرد.

انتقال تکنولوژی، این است قیمت واقعی نفت » (ص ۵۴)
تکاپوی جهانی، ندامت مویه‌وار کسانی است که ، با احساس کاهش توانمندی‌های نظامی و اقتصادی ، از مسوولیت‌های تاریخی جهانی خویش‌شانه خالی کرده‌اند و به تعهد ، مفهومی محدود و درون‌نگر بخشیده‌اند. حافظه

تاریخ مدون سیاسی بیاد ندارد که مردمانی از این شمار، خسته و دلزده از مسوولیت شناخت عقلانی، باخو گرفتن به مویدن، یا حسرت خوردن، بار مفهوم تعهد و تحمل را به یکباره جابه‌جا و یا افکار کنند. دو نویسنده، دو نظریه پرداز فرانسوی به عنوان دو نماینده از دامنش متفاوت فرهنگی غرب: اعتلا و انحطاط، سربلندی و خواری، غرور و درهم شکستن را در فاصله زمانی بیست و هشت ساله این گونه تصویر کرده‌اند:

«هیجده قرن تاریخ پیوسته، سبب شده است که ما کامل‌ترین

کشور مغرب‌زمین و چنان که گفتم، بالغ‌ترین آن‌ها باشیم.»^{۱۹}

«به مقتضای ضرورت حوادث، و نه تصمیم شخصی، شیخ‌یمانی

امروز یکی از ستارگان اول صحنه سیاست جهانی شده است. البته

باید اذعان کرد که او شخصیت منحصر به فردی هم هست!» (ص ۱۲)

مردم فقیر و غارت شده کشورهای جهان سوم، هم با گزافه‌گوئی‌هایی

درشت‌تر از لاف‌زدن‌های آندره زیگفرد و هم با ستایش‌هایی شاعرانه‌تر از

ستودن شرایبیر از رهبران سعودی آشناست، آن‌گاه، که سر توماس ادوارد لاورنس

[S.T.E. Lawrence]، پرشورترین دلباخته اعراب در کتاب هفت ستون

خرد [The Seven Pillars of wisdom] می‌سرود:

« مردمی چون آب ناآرام‌اند، اما چون آب سرانجام

پیروزند.

روزی، در جایی آب‌کوهه‌ئی برخواهد خاست، و جهان مادی

را درهم خواهد نوردید. و آن‌گاه بر رخساره این آب‌ها، روح خدا،

بال خواهد گشود... عربستان.» (ص ۲۸)

ویا ژاک بنوا-مشن [Jacques Benoist-Mechin] مورخ فرانسوی

گفته است:

«این مردم می‌توانند در آینده چنان قدرتی بهم رسانند که آنان را در

مرکز دنیا قرار دهد» (ص ۳۸) اما سخن از سرایش و ستایش نیست. سخن از

مویدن و حسرت و ندبه و خواری‌انگاری خویشتن است:

« در پایتخت‌های غرب سبکسر، این عقیده رواج یافته که

رهبر اوپک متحد غرب است. او کسی است که می‌فهمد و

نخواهد گذاشت که بر اثر بی‌صبری و تندروی افراطیون، جامعه صنعتی ویران شود.» (ص ۴۰)

سخن از بن بست و تلاشی و فروپاشی و زوال بنیادهای تمدنی است که می‌پنداشتند، نیرومندشان این بوده که بیشتر و بهتر از هر تمدن و ملت دیگر به سنت عقل‌استدلال می‌کردند و در نسوج خردشان، جز تار و پود استدلال و منطق و دستمایه‌اشان جز ظفرمندی مدام نخواهد بود:

«پشت به دیوار، ما در چنین حالتی هستیم

دنیای سال‌های ۸۰، در لبه پرتگاه نفاق است، هیچ‌کس دیگر

نمی‌داند، چه می‌تواند بکند... تانیروی حیاتی گم شده‌اش را باز یابد.

گذشته چیزی به ما نمی‌دهد، تا آینده را باور کنیم.» (ص ۲۸۵)

و آینده چیست؟ جز شوریدن و برتافتن و عصیان خوف‌انگیز سه‌چهارم مردم کره زمین که کمتر از ۸ درصد درآمد جهانی را تولید می‌کنند، علیه استیلای غارتگرانه نظم اقتصادی غرب تا «نظم‌نوین اقتصادی بین‌المللی» مستقر شود.



در روابط لبریز از سوء ظن و خصومت سیاسی و مناسبات لرزان حقوق بین‌المللی، چه اتفاقی رخ داده است که اروپا و جهان غرب، از گذشته گرانبار خویش سرافکنده و به‌ستوه آمده است؟ آنان مدام از تراکم و فزونی توانائی‌های خویش و کثرت شیوه‌های گونه‌گون کاربرد آن دلزده می‌شدند و نه از فرسودگی و اشارت به زوال نمادهای آن، که سرآسیمه و هراسان، پژوهندگان و مورخان و نظریه‌پردازان‌شان را از سالن‌های مجلل، یکسره به قلب حادثه‌ها و عرصه پیکارگاه‌های خونین تاریخ معاصر فرستاده‌اند که این چنین عجولانه دریافته‌اند:

«باید همه را بیدار کرد، وگرنه همه باهم غرق خواهند

شد.» (ص ۵۲)

«گوئی کشورهای ثروتمند به مرز نهائی توسعه خود

رسیده‌اند . وقوف به این واقعیت برایشان تحمل ناپذیر است .
(ص ۱۴)

ویا گزارش مستند و آشکار افشای تجاوزها و غارتگری‌ها و چپاول‌های کمپانی‌ها و کارتل‌ها و تراست‌ها را همراه با ادعای بشارت رنج کشیده و در : « اسارت قدرت سترگ و خردکننده ایالات متحد از یک سو و فقر بی‌امان از سوی دیگر. » (ص ۱۳) و هم توجیه هردوی آن‌ها را ، برای وقوف و سپردن به حافظه تاریخ نشر می‌دهند . [اندک اندک می‌توان باور داشت که فرانسه واقعاً مزاحم قدرت‌های بزرگ جهانی است] :

«هیچ دستی که از آستین او (منظور کشور آمریکا است) بیرون نیامده باشد ، نتوانسته است به سوی اهرم‌های مهم اقتصادی جهان ، به‌ویژه به سوی شیرهای نفت دراز شود . » (ص ۲۷)
«قدرت غرب ، به راستی قدرتی شیطانی است. » (ص ۲۵)

«اما کشورهای فقیر: این‌ها دیگر در آستانه‌ی نابودی قرار دارند . اختلاف‌های مسلکی و ستیزهای گوناگون جهان سوم ، در نهایت چیزی ، جز ، ظاهر امور نیستند . واقعیت ، سقوط به ورطه فقر مطلق است .

این کشورها ، چنان زیر بار قرضه‌های خارجی خمیده‌اند که در لبه پرتگاه ورشکستگی . (کذا)

صد کشور جهان سوم ، بایکدیگر به بررسی راه‌هایی پرداخته‌اند تا بدون ایجاد فاجعه‌های زنجیره‌ئی و در درجه نخست برای خودشان ، خود را - دروضع توقف پرداخت‌ها - اعلام کنند . وضع جهان در دهه ۹۰ - ۱۹۸۰ چنین چشم‌اندازی دارد . وضعی تحمل ناپذیر ، که تحمل هم نخواهد شد. » (ص ۱۵)

تکاپوی جهانی ، گاه وصف خیال‌انگیز حسرت بازماندگان تاریخی نسلی است که بامرده ریگ رنسانس و انقلاب صنعتی و تبختر و کبری تکرار ناپذیر^{۲۰} ، مدت ۵ قرن - از ۱۴۵۳ میلادی ، فتح قسطنطنیه و سقوط بیزانس و کشف قاره جدید - دنیا را از قلب لندن و رم و پاریس و واشنگتن و آمستردام ، به

سرانگشت تدبیر و صلابت شمشیر ، اداره می کردند و جنبیدن هر پشه ، عیان در نظرشان بود ! و اینك :

« در ژرفای ضمیر توده های آمریکای جنوبی ، مكزيك و وئروئلا ، عملا همدست شركت های چند ملیتی به شمار می آیند. شركت هایی كه با پشتیبانی سیاسی - یانکی ها - بر نفت جهان حكومت می كنند. » (ص ۱۴)

و امروز رویاروی صبحگاه عصر خیزش آبكوهه های طغیان های سیاسی - اجتماعی جهان ، حساس و آسیب پذیر ، رویاروی پگاه عصر نوزایش دیگر یعنی رستاخیز رایانه ها كه ابزار انفجاری انقلاب دیگر 'ست، دست و پای خود را گم کرده ، بردباری و خویشن داری فرو گذاشته و یا زیر ضربات خرد كننده آن قرار گرفته اند :

« اومبرتو كالدرون برتی [Umberto Caldron berti]

همین كه به سمت خود - ریاست اوپك - منصوب شد، در لندن باشیخ یمانی در آپارتمان شیخ به مصلحت اندیشی پرداخت... پس از دیدار لندن ، وزیر وئروئلائی ، این آئین عقیدتی را به سادگی و قاطعیت اعلام می كند:

اوپك باید نیرومندترین ابزاری شود كه تاكنون در خدمت کشورهای جهان سوم قرار گرفته است. از این پس ، در مواجعه با غرب، ما در کنار آنان خواهیم بود و در این راه ثابت قدم خواهیم ماند. » (ص ۱۴)

« چنانچه آمریکا و چند كشور دیگر با تلاش مشابهی به وضع اقتصادی خود سرو صورتی ندهند ... در چنین روزی در آستانه فروپاشی برگشت ناپذیر مكانیسم ضروری تداخل و همبستگی اقتصاد جهانی خواهیم بود ... برای اجتناب از هرج و مرج اجتماعی در کشورهای به اصطلاح توسعه یافته - كه دیگر رفته رفته به سبب فقدان نوآوری و علامت خلاقیت علمی روبه ركود هستند. » (ص ۲۹۷)

مثلا ، ایالات متحده آمریکا : « آمریکای ظفرمند و آقای دنیا » (ص ۲۷) ،

آئینه‌چرخان چهره شاد یا غضب‌آلود ، آرام یا سراسیمه ، مهربان یا گسریان مجموعه فرهنگ اقتصادی ، سیاسی جهان غرب که پس از جنگ جهانی دوم ، انگاره کنش‌ها و واکنش‌های اقتصادی ، سیاسی ، فرهنگی جهان غرب را در دست دارد و معمولاً در پس واژه‌ها ، کلمات و تعبیرات و استعارات و یا حرکات دیپلماتیک بازتاب های سیاسی خود را می‌نمایاند. از سال ۱۹۵۰ به بعد به اهمیت استراتژیکی عربستان پی برده است:

«کارشناسان پنتاگون به این نتیجه رسیده‌اند که هر که این قلعه را در دست داشته باشد^{۲۱}، برتری بزرگی خواهد داشت و تا به آنجا می‌رسد که می‌گویند: ظرف ده سال هر که بر عربستان و خاورمیانه مسلط باشد ، بر همه قاره اروپا مسلط خواهد شد.» (ص ۱۱۱)

اما ناگهان در برابر موضع‌گیری جدید اوپک: «... برآنیم با دیگر کشور های جهان سوم درباره هریک از جهات اساسی نظم نوین جهانی، برنامه مشترک و فراگیری تهیه کنیم و آن را مبنای مذاکره با جهان صنعتی قرار دهیم.» (ص ۱۱- سند طائف)، و به ویژه رویاروی عربستان سعودی، لیبی و ایران یعنی مهم ترین تولید کنندگان نفت خاورمیانه و شمال آفریقا ، به تشویش جدی و نگرانی عمیق می‌افتد:

«عربستان سعودی ، طی اعلامیه وزیر امور خارجه خود ، سعودی فیصل ، اظهار می‌دارد که نفت را به شرق و غرب خواهد داد و از آن به عنوان حربه سیاسی در جنگ سرد بین بلوک‌ها استفاده نخواهد کرد.

کشورهای اوپک از شرکت‌های غربی دعوت می‌کنند که دکنترین بی‌طرفی را رعایت کرده ، برای کاهش تنش‌ها ، قرارداد با شرق را بپذیرند . آنها هم تبعیت کردند.» (ص ۱۰۷)

بازتابانیدن اضطراب و نگرانی تکان دهنده پایه‌های تمدن باختر و تزلزل نهادهای نیرومند فرهنگ سیاسی و مهیا شدن زمینه‌های مادی فروپاشی سلطه و حاکمیت صنعتی آنان ، در آستانه هزاره سوم میلادی بیش‌ترین واژه‌ها و جملات و توضیح و توجیه‌های مستقیم یا غیرمستقیم کتاب تکاپوی جهانی است. و پیدا است که نقش نویسنده ، در چگونگی بازتابانیدن و نمایاندن

واقعیت‌ها ، دلهره‌ها ، استفهام‌ها و دلوپسی‌ها و نیز طرح خطوط آینده‌ئی که دیگر تنها از آن آمریکا و غرب نیست، انکار ناپذیر است و ستودنی:

«صنعت شکوهمند ساعت سازی سویس ، برای نخستین بار، چون کرایسلر و فورد در ایالات متحد، مجبور شده است از دولت سویس کمک بلاعوض تقاضا کند.» (ص ۲۷۹)

«مدیران سه تولید کننده عمده اتوموبیل در آلمان به اتفاق اعلام می‌کنند که — يك برنامه پنج‌ساله — سرمایه‌گزاری با مبالغی بی‌سابقه ، برای جبران عقب ماندگی تکنولوژیکی از اتوموبیل‌های ژاپنی که مقام اول جهانی را احراز کرده‌اند، در پیش‌دارند... باشد که آن‌ها را تا سال ۱۹۸۵ با اتوموبیل‌های ژاپنی که اکنون بی‌رقیب هستند قابل رقابت گرداند.» (ص ۲۸۰)

«باز هم آلمان، با چندماه تأخیر، همان سیر نزولی تولید صنعتی آمریکا را دنبال می‌کند و برای اولین بار، پس از جنگ جهانی، احتمال داده می‌شود، شمار بیکاران تا پایان سال به يك میلیون نفر برسد.» (ص ۲۸۰)

«انگلستان در قوس نزولی فعالیت‌اش پس از جنگ بر می‌برد. و ایتالیا پس از آن که از تنها مبارزه کردن — البته علیه ژاپن — منصرف شده است ژاپنی‌ها را در صنایع عمده‌اش مشارکت می‌دهد.» (ص ۲۸۱)

«در لندن موافقت نامه تازه‌ئی میان جنرال الکتریک — انگلستان و گروه ژاپنی هیتاچی برای ساختن تلویزیون و دستگاه‌های صوتی ، به امضاء رسیده است. (ص ۲۸۱)

«درآمد سرانه ژاپن ، در تابستان ۱۹۴۵ ۲۰ دلار

ده سال بعد ۱۹۵۶ ۳۰۰ دلار

ده سال بعد ۱۹۶۷ ۱۰۰۰ دلار

مقارن با ضربه نفتی اول ۱۹۷۰ ۱۸۰۰ دلار

پس از دومین ضربه نفتی ۱۹۷۳ ۳۶۰۰ دلار

پس از سومین ضربه نفتی ۱۹۷۹ ۱۰۰۰۰ دلار

برای اولین بار هم تراز آمریکا
 بالاخره در ۱۹۸۰ تنها سوئیس ... و کویت جلوتر هستند .
 (ص ۲۸۲)



شایستگی‌های رهبری جهان غرب لزوماً نه در فرآیند اقتدار تکنولوژی
 نظامی و نه در کثرت یا افزایش تسلیحات هسته‌ای ، که در تعمیق آرمان‌ها
 و توجیه ارزش‌های فرهنگی و بشری است که بنیادهای تمدن و فرهنگ
 غرب بر آن ؛ استوار است.

یعنی ، باوجود آن که یکی از مهم‌ترین جلوه‌های استراتژیکی جهان
 غرب^{۲۲}، رویارویی با اتحاد جماهیر شوروی است:
 «بهره‌برداری از بحران روسیه و در صورت امکان ، تشدید آن
 به‌امید فالج کردن نظام» (ص ۱۰۷)

و باوجود آن که «جنگ سرد» مقوله‌ای است سیاسی، که به رویارویی
 روزمره دو نظام معتبر و غول‌آسای تاریخ جهان، آرایش‌های هیجان‌انگیز
 می‌دهد. اما در پس آن ، پیوسته روح همکاری و تفاهم و پرهیزازدست-
 یازیدن به خطرات مفرط تنش‌هایی ، موج می‌زند که صلح و امنیت جهانی
 و بشریت را به خطر نیافکند:

«نمایشنامه‌های نظامی نباید به زبان آورده شود، مگر ، به
 صورت تخیلات علمی و یا در نطق‌های انتخاباتی . این نمایشنامه‌ها
 در بحث‌های جدی جایی ندارند» (ص ۱۱۴)

اما اضطراب و تشویش ، گوئی آن چنان گسترده و دامنه‌دار است
 که جهان غرب را در یکی از حساس‌ترین و مهم‌ترین آزمون‌های سیاسی تاریخ
 معاصر ، رویاروی يك بحران، به واکنش فوری و پردامنه برمی‌انگیزد .

برای مثال ، با آن که متخصصان و صاحب‌نظران و خبرگان صنعتی غرب
 در مورد وضعیت صنعت نفت، در اتحاد جماهیر شوروی به تأکید اظهار می‌دارند که:
 «عقب‌افتادگی آن‌ها از لحاظ فنی ، که عمومی‌است، در این

بخش حیاتی ، چنان است که بدون همکاری فعالانه غرب، تاسال
 ۹۰ جبران ناپذیر می‌باشد.» (ص ۱۰۸)

اما هنگامی که: «شوروی‌ها با استفاده از کاهش صادرات ایران، به تأمین نفت کشورهای اروپای غربی و از آن میان، آلمان فدرال و بازار روتردام می‌پردازد.» (ص ۱۰۶)

جهان غرب ناگهان، عنان بردباری و خویشتن‌داری سنتی سیاسی از دست می‌گذارد و هماهنگ با تحریم صدور و انتقال هر نوع تکنولوژی نفتی به اتحاد جماهیر شوروی و کشورهای بلوک شرق، رئیس جمهوری ایالات متحده آمریکا، با گزینش واژه‌هایی که سرحات آن‌جای تردیدی به تشابه آن با نمایشنامه باقی نمی‌گذارد، به بیان آن‌چه «دکترین کارتر» نامیده شده می‌پردازد:

«... لازم است همه، موضع ما را به درستی دریابند: هر اقدامی که توسط نیروهای خارجی برای در اختیار گرفتن خلیج [فارس] ۲۳ انجام گیرد، اقدامی علیه منافع ایالات متحده آمریکا تلقی می‌شود و با همه وسایل از جمله نیروهای نظامی، دفع خواهد شد.» (ص ۱۱۱)



تکاپوی جهانی، اسنادی است که باور داشت آن، از يك سو، موی براندام راست می‌کند، زیرا صدا، صدای فروریختن و انقراض فرسودگی است که در مقرنس تاریخ، طنین رعب افکنده است و عقل در کنکاش و کاوش علل آن به دلهره و وحشت می‌افتد. زیرا واکنش طبیعی فروپاشی حاکمیت پانصدساله آنان، توفان‌ها برپا خواهد کرد و از دگرسو وجدی عاطفی می‌انگیزد، زیرا مصدق صریح عینیت یافتن قانونمندی کمال طلبی انسان است و زنهار از غیرت درماندگان، که جهان را پربلا کند! اسناد ویرانی بنیادهای دویت‌ساله سلطه و سیطره مادی و فرهنگی جامعه‌های صنعتی در مناطق گسترده جغرافیائی زیر حاکمیت آنان، این‌هاست:

«بحران هم‌اکنون رشد کشورهای صنعتی را متوقف و در نتیجه تنش‌های اجتماعی را حادثتر ساخته است و پس از سی سال گسترش بی‌وقفه، بحران موجب شده است که سطح زندگی همه رو به انحطاط گذارد.» (ص ۳۳)

«سی و پنج سال خطایای سیاسی و قساوت و شکست نظامی در آسیا، آفریقا، در آمریکای لاتین که سرانجام در دهه ۹۰-۱۹۸۰ به فروپاشی ماشین اقتصادی و توقف ماشین سیاسی - به هرج و مرج و وحشت می انجامد.» (ص ۳۹)

«آنچه - ضربه دوم نفتی - نامیده می شود... هنگامی بر پیکر مجموعه نظام صنعتی فرود می آید که اقتصادهای پوسیده از تورم این کشورها که در سراشیب يك نبرد بازرگانی بی رحمانه و لجام گسیخته در غلطیده اند تهی از سرمایه، بیشترین نیاز را به بازسازی و نوسازی دارند.» (ص ۱۴)

آری، کتاب تکاپوی جهانی، نگارش ژان-ژاک سروان شرایبر بغض و تبسم توأمان است زیرا در لابلای سطور و کلمات آن نویسنده به نیابت نیاکانش اشك تحسر و ندامت فرو می ریزد و گهگاه که - از تساهل یا آگاهی - توانسته، با گردش خامه، نامه را از خونا به نفرین و درد و رنج بشریت بشوید، تبسم هم کرده است.



در طبقه بندی علمی کتابشناسی، کتاب تکاپوی جهانی، بیش تر به کتاب های آماری شبیه است. کتابی که لبریز است از ارقام و اعداد و آمار و سالمه (تقویم) روزها، ماه ها و سال ها. و همین خصوصیت، یعنی سرشار بودن آن، از ارقام و آمار است که کتابخوان فارسی زبان را از يك سو مجذوب و مرعوب و از سوی دیگر به انفعال وادار می سازد یعنی سبعت سرشتی و خشونت مادی آمار و ارقام، چنان است، که خواننده فارسی زبان بیگانه باشگردهای - رسانه های گروهی جهانی - و سازمان های بین المللی نشر این گونه کتاب ها، زبان به کامش می چسبد و به سکسکه ذهنی می افتد، وای بسا واداشته شود، که نابجا، مرجع و صدا فرین هم نثار کند. اما حقیقت جز این است. گزینش ترکیب آهنگین و مهاجم «تکاپوی جهانی»، بر این کتاب، نه نشانه رندی که يك مسامحه است. حداکثر يك میکرومگاس^{۲۴} [MiCro Megas] است و نه «سهل و ممتنع».

می کوشم تا طغیان قلم از منطق و حقیقت یابی بازم ندارد. پس بدقول

او که بوالفضل است:

«لختی قلم را می‌گریانم» که جانم دریا، دریا گریسته‌است.

□

آقای ژان - ژاک سروان شرایبر ، [Jean-Jacques Seran Shreiber] در کتاب تکاپوی جهانی ، چهره‌هایی گونه‌گون دارد، که گاه نیم‌رخ‌ی به عنوان عضو جبهه مقاومت «فرانسۀ آزاد» در جنگ دوم جهانی است. در این چهره، آن نخوت غنی که انسان غربی بر «من» خویش می‌گذارد - به‌ویژه هنگامی که رو در روی شرق جهانی یا جهان سوم قرار می‌گیرند و مردم این سامان را «بربر» می‌انگارند - در او کمتر پیداست. هویت او با وجود بهره‌مندی از آموزش عقلانی فرهنگی و منطق تحلیل‌گر، و اظهار فضل کردن در مواجهه با مسائل ، تشویش نژادگرایی و برتری‌جویی مطلق درما برنمی‌انگیزد. در این نیم‌رخ است که می‌نمایاند، او توانسته است، هم شهروند و آشنای آندره مالرو^{۲۵} [Andre Malraux] ، (نخستین نویسنده‌ئی که چون يك گواه، بیداری آسیا را گزارش کرد ... نظم را در پاریس واردوی انقلاب را در آسیا ... از چپ به راست، از انقلاب به بنابارت، از سن‌ژوست^{۲۶}، به دوگل و اگروید ... ملت را کشف کرد... و به دوگل در ۱۹۴۵ گفت: «واقعیت عمده بیست‌سال گذشته ، اولویت ملت است . در این زمینه - مارکس نیست که پیامبر بوده است - نیچه است.»^{۲۷} و هم نگاهبان میراث میهن - پرستانۀ ژان مولن^{۳۸} [Jean Moulin] ، باشد

در همین جاهاست که او در قلل اندیشه‌های انسانی کتاب می‌درخشد. فارغ از هرمنیت وداعیه‌ئی و رهیده از نفرت‌های پلید «اروپائی» بودن و فخرو نازش به تنعم و درآمد سرانۀ بالا، زیرا آموخته است که اهل تحمل ذلت و مسکنت و تحقیری که ارزش‌های بوح روزگار بر انسان تحمیل می‌کند، نیست و آینده محتوم را در هاله‌ئی از روشنائی و امید می‌بیند:

«ادعای ... دیکته کردن يك خط‌مشی را نداریم . چرا داشته

باشیم؟

چنین 'دعایی' ، میراث از گذشته‌ئی است که در حال سپری شدن است و باید آن را پشت سر گذاشت . آئین‌های عقیدتی ، جزم‌ها

و نتیجه‌گیری‌ها ، زمان و تفکر و زندگی را به چهارمیخ می‌کشند.»
(ص ۴۳۰)

«دشوارترین کار ، نشان دادن وجود آینده و راه راستین آن
است.»

سادگی داستان ما از همین جاست... مخاطب آن همه کس، و
همه جهان است روی سخن ما، به ویژه در این لحظاتی که بسر
می‌بریم ، فرانسویان هستند.» (مقدمه)

در این نیمرخ ، او رغبتی شوق‌انگیز به ستیزیدن با هر نوع اسارتی را
نتان می‌دهد که بخش عظیمی از بشریت در چنبره آن، دست‌وپای می‌زند. و همین
جاست که می‌توان به اعتبار تبلور جوهر ناب شخصیتش (که هنوز قدرت‌ستیز،
ونستوه و انسان دوست است)، او را در شمار بهترین وارثان فرهنگ‌تراستیزنده
بزرگان علم و ادب فرانسه بشمار آورد. چنین می‌نمایاند که به «بیماری بزرگ»
جهان غرب مبتلا نشده است. بیماری‌ئی که بحران بزرگ اقتصادی غرب،
ویروس آن را در نیمه اول قرن بیستم ، خود گستراند و عواقب مهلك و
رنجبارش را ، یهودیان اروپا و مردم خاورمیانه و به ویژه اعراب فلسطینی
پرداختند و می‌پردازند:

«جوان‌ترین بازمانده جهنم آشویتس، ساموئل پیزار
[Samuel Pizar] آمریکائی را به خاطر بی‌اوریم ... فرو رفته در
جهان شقاوت و بی‌رحمی مطلق ، در میان خاکستر اروپا ، به يك
حيوان وحشی مبدل می‌شود و همه قوانین تمدن را که انحطاط نفرت‌انگیز
آن را به چشم ، دیده بود، زیر پا می‌گذارد . سپس تصمیم می‌گیرد،
برای مهار کردن سرنوشت خودش ، کم‌کم بر نفس خویش مسلط
گردد . در کتاب خون‌امید ... که بتازگی نوشته است تا بگوید که
امید به دنیائی که چنین تهی به نظرش رسید، شجاعت آن را به او
ارزانی داشته است که تا انتهای حقیقت آن برود.» (ص ۲۸۵)

«در میان انسانی که در اروپای مرکزی به دنیا می‌آید و
انسانی که در توکیو، در کلکته، در پاریس ، در لاگوس، یا در
بیت المقدس زاده می‌شود . هیچ تفاوتی که در خور توجه باشد،
وجود ندارد.» (ص ۲۸۵)

اما شرایبر «پخته‌تر» و سیاستمدارتر از آن است که تمایل برانگیختگی عاطفی انسانی و تعهد فرهنگی خود را، از نابسامانی و دربدری و زجر کشیدگی و فلاکت، مردم آواره فلسطین برگزیند، که از قضا ثمره تاریخی و بازتاب رفتار رهبران و سردمداران سیاسی همان «بازماندگان جهنم آشویتس» است.

□

و گاه در موقعیت سرمقاله‌نویس روزنامه لوموند (۱۹۵۳-۱۹۴۸) و صاحب امتیاز مجله اکسپرس (۱۹۵۳) است و «روزنامه‌نگار، نویسنده، عضو حزب، مسوول و نماینده» (ص ۱ زندگینامه).

در این چهره است که اواز تعقل‌گرایی نوع‌غربی و قوانین آن به سرنوشت و تقدیر «از نوع سیاسی‌اش» عبور می‌کند. این جاست که داوریه‌هایش از هستی و انسان (با وجود دستاویز قراردادن عدد و رقم و آمار) پندار پذیرش را از «نیچه» بیاد می‌آورد. یکسره در آن نمی‌غلطد، هنوز روشن‌نگر است و آینده را نمی‌شناسد. اما فرهنگ و عمل در او یگانه نیست و توان حل کردن تضادهای اندیشه‌اش را از دست می‌دهد.

این جا در نوشته‌های او در کتاب تکاپوی جهانی، وقار و فرزانی نخستین‌اش رنگ می‌بازد و اعتدال و توازن اندیشه‌اش به سود هنجارهای پیش غیر استدلالی برهم می‌خورد. او خواسته است چونان پیشینیان، در لحظه‌های تعیین کننده تاریخ حضور داشته باشد. آن جاهائی که تقدیر جهان را رقم می‌زند. اما امتیازهای اجتماعی يك زندگی پرتنعم، گویا توان اراده‌اش را درهم می‌شکند. زیرا از فحوای برخی از نگرش‌ها و بروز اندیشه‌هایش می‌توان شارلما تیسسم و بناپارتیسم و فرانسه برتر رانیر و مندتر از احتوای منطق جهان‌نگر نیمه دوم قرن بیستم دید. در پی یافتن صورتك قدرت است تا هویت خود را با آن بیاراید: «چشم‌پوشی از تفکر به سود بلاهتی که به جای قدرت گرفته می‌شود».^{۲۹} مدت پنج سال دستیارب پیرمهندس فرانس سوسیالیست می‌شود، رانده از اقلیم مسوولیت عقلی و فرزانی‌ها، از این پس، مرغ دانا به بند و دام می‌افتد و رسن بازو آستین فراخ، اما چیرد دست و مسلط بر کم و کیف بازی‌های شطرنج سیاست. هیچ‌جای کتاب نشان نمی‌دهد که او و هویت نگرشی او، نقش پیاده صبور را داشته باشد. اما با ذهنی سرآسیمه و مغشوش حکم می‌راند. تاجائی که گاه اعتبار معنائی زبان را در مسلخ مصلحت‌گرایی‌های متداول در سیاست، به صلابه می‌کشد و آن فخر نظری و نظری

فرانسویش در برابر هیبت و سطوت، قدرت عقلی - ریاضی برتر (ژاپنی‌ها) رنگ می‌بازد:

«آن چه به توشیو دوکو [Toshiwo Dokc] - (صاحب اختیار قدرت اقتصادی ژاپن، رئیس ۸۴ ساله «کیدان‌رن» - فدراسیون ملی صنایع ژاپن)، شخصیتی منحصر به فرد می‌دهد، این است که او از جهان، تصویری جامع در ذهن دارد و آن‌ها را در کارها بروز می‌دهد. قدرت خلاق این شخصیت که در این سن و سال، از نوبه سازندگی آغاز نمود [کذا]، تا منحنی سرنوشت را تغییر دهد، اعجاب‌انگیز است.» ص ۲۳۶

انگار، عاملی کنترل کننده و نهانی در او وجود دارد که قضاوت يك نویسنده نظریه پرداز مسائل بشری و سیاسی و اظهار نظرها و تأییدهایش را تا حد ستاینده‌ی بلا شرط سیاست‌های جهانگیرانه يك کشور (ژاپن) دیگر کاهش می‌دهد. خواننده کتاب بی‌گمان می‌تواند به نقش آقای توشیو دوکو در احیای اقتصاد متلاشی ژاپن پس از جنگ پی‌برد، اما از آن سو، متوقع است که نویسنده کتاب که روزگاری سرمقاله‌نویس لوموند بوده است حداقل بی‌طرفی را در طرح مسائل رعایت کند.

نویسنده در بسیاری از مقاطع بحث فصل‌ها، زیر نفوذ پنهانی توانائی‌های تأثیر گذارنده و پیشرفت‌های ژاپنی‌ها (به ویژه در مورد رایانه‌ها و میکروپروسور و فراچنگ آوردن بازارهای اقتصاد جهانی) از تعهد بیطرفی و حفظ اصالت قضاوت درباره جامعه‌های دیگر باز می‌ماند. مثلاً این برخوردهای ستایش آمیز و بی دریغ، هنگامی بیش‌تر به چشم خواننده می‌آید که در فصل: «شوروی امپراتوری تکیده»، نویسنده با جهت‌گیری صریح سیاسی و عقیدتی و جزم‌گرایی، با نفرت و گاه کین توزانه، به شناساندن و برشمردن انتقادی، کاستی‌ها و نقاط ضعف آن کشور (که در چندین مورد، درست هم به نظر می‌رسد) می‌پردازد. واکنشی که می‌نمایاند ریشه در ادراک «ژاپن زدگی» او و نشأت یافته از مخاصمات و جنگ‌های ژاپن و روسیه تزاری در آغاز سده بیستم دارد.^{۳۰}

بدیهی است، رعایت اعتدال در نگرش‌های سیاسی و خویش‌نمایی در بیان حسیات شخصی، برای نویسنده‌ئی که معتقد است، مخاطبش: «همه کس، و همه جهان است» (ص ۱ مقدمه)، يك اصل است. خود سپردگی به دشنام

و نفرت، یا جانبداری صرف، آن ضعف تباہ کننده‌ئی است، که دانائی‌ها و داورهای روشنفکرانه او را زیر ضربه آسیب قرار می‌دهد، و در چنین مواقعی اعتماد خواننده کتاب تکاپوی جهانی را به بی‌طرفی نویسنده، مخدوش و متزلزل می‌کند.

قواعد اخلاقی روزنامه‌نگاری و ثبت و گزارش و تحلیل رویدادهای مهم جهانی ایجاب می‌کند، که نویسنده به اصول، وفادار بماند و نه این‌که، درجائی: نه کرسی فلک را زیر پانهد تا برهوشمندی و درایت و ذکاوت و نبوغ آقای توشیو دوکو- صاحب اختیار قدرت اقتصادی ژاپن - بوسه زند و جائی دیگر با انترجاری عمیق (واگر خوشبین باشیم) بازهد سیاسی و عصبیت فرانسوی و افراط نامعقول، تاریخ و حیثیت تاریخی ملتی (مانند ایران) را آماج کند و به ریشخند بگیرد. گویا افزایش بهای نفت و یابارد آوردن ضربات نفتی، اول، دوم و سوم (به اصطلاح نویسنده)، بر مجموعه نظام صنعتی جهان غرب، منحصرأ در عهده تاریخ یا فرهنگ تاریخی ایران بوده است که نویسنده کتاب تکاپوی جهانی را این‌گونه برآشفته و دژم کرده، که در کسوت مدافعان حقوق کمپانی‌های نفتی و یا صنایع و کارخانه‌های آمریکائی و اروپائی و ژاپنی، با لحنی عاری از تراکت و زبانی لبریز از طعنه‌های گزنده و آشفتگی در ثبت رویدادها، به کشور ایران و مبارزات تاریخی ملت ایران علیه یغمای غارتگرانه کمپانی‌های نفتی و حامیان سیاسی بین‌المللی آن، بتازد. آمیزه‌ئی حیرت‌آور از بهترین و مطلوب‌ها و بدترین وزشت‌ها.

وفادار نماندن به ادامه راهی که بزرگان فرهنگ و ادب و سیاست فرانسه داشته‌اند و یا پذیرفتن مفهوم این‌پند که در زبان فارسی رایج است: «درسیاست اقتضای وقت بین»، منشی است شخصی، که در ارزیابی سخای اندیشه وسعه صدر و در نهایت به میزان وارجمندی شخصیت او مربوط می‌شود. آنچه زشت است و پرسش‌انگیز، خودسپردگی به نفرت، یا جانبداری، یا فروهشتن بی‌طرفی در داورى است، حالا، خواه جانبداری از سرمایه‌داری و توانائی‌های صنعتی آمریکا و ژاپن باشد، خواه نفرت ورزیدن و مراعات نکردن اعتدال و توازن - آماجش تاریخ ایران.



نویسنده کتاب تکاپوی جهانی، همانند بسیاری از نخبگان و روشنفکران جهان غرب، باریای اخلاقی بر بساط فریبده اومانیزم، مسحور انسان است

و ستایشگر اراده و ظرفیت‌های خلاق و فطرت کمال طلب بشر، که راز هستی اشیاء و جماد و سنگ و آب و دریا و آسمان را کشف می‌کند. و موینده زوال و نابودی ارزش‌ها و مقام و منزلت حقیقی انسانی است که زیر سیطره بیرحم تکنولوژی اقتصادی و سیاسی و اعمال قدرت ستمگرانه حکومت‌ها و نظامات سیاسی - به سود گسترش هیولایار تکنولوژی و تحکیم بنیان‌های قدرت‌های استثماری - قرار دارد.

البته، سخن برسر این نیست که تکنیک و تکنولوژی، يك واقعیت تاریخی نیست، و یا صنعت نقشی ویرانگر در زندگی بشر دارد و یا هدف تکنولوژی کلا، استثمار و بردگی انسان‌ها است و یا حتی سخن برسر این نیست، که نظام‌های سیاسی، اقتصادی معاصر، متکی بر خودکامگی و توانمندی سلطه گزارنده و سرکوبگر، که منشاء آن بهره‌مندی از تکنولوژی پیشرفته است، بنیان شخصیت انسانی را در راستای هدف‌هایی غیر انسانی و منحصرأ به سود گسترش بی-وقفه تکنولوژی، ویران کرده‌اند و هستی انسان را به ابزاری در نظام موحش تولید صنعتی بدل کرده‌اند. نه! سخن برسر رویارویی دوجهان بینی کاملاً متفاوت از یکدیگر است.

سخن برسر این است، که اندیشه فلسفی نویسنده کتاب تکاپوی جهانی، پس از تأسیس «گروه پاریس» در سال پرماجرایی ۱۹۷۹ (مرکب از اروپائیان، اعراب، ژاپنی‌ها) - (ص ۲ زندگینامه)، دقیقاً شارح و توجیه کننده این برداشت است، که واقعیت هستی انسان، تنها در تبدیل و استحاله ظرفیت‌ها و استعدادش، به نیروئی سود رساننده به سرمایه و اقتصاد است، که ارزش و معنا می‌یابد. یعنی همان‌که در سرشت نظام‌های اقتصادی و صنعتی بهره‌کش، غرب وجود دارد: نخست بدل کردن به شیء و ابزاری جاندار و بعد سوق دادن به قبول و تن در دادن به مصرف آن چه تولید کرده است. روندی که در کمتر نظام فرهنگی سرزمین‌های خاوری، مشابه آن را می‌توان یافت. پس، پیش روی نویسنده کتاب تکاپوی جهانی، انسانی مطرح است (مانند ژاپنی‌ها)، که به شیوه او گام بردارد، به شیوه تکاپوی فرهنگ او (فرهنگ به اصطلاح تعلقی جهان غرب)، ره پیوید، و به شیوه اندیشیدن او به جهان و تاریخ بیندیشد. (اشتغال کامل هر فرد در کل جامعه، ایده‌آل نظام سرمایه سالار غرب است). به مانند يك رفتار شرطی، در نگرش روشنفکر

غربی، انسان، یعنی: انسان توسعه یافته در چارچوبه و مکانیسم صنعت. واپس ماندگی، یعنی صنعتی که جامعه‌های فقیر دارند و سرنوشت‌شان مطلقاً در گرو ارادهٔ جهان صنعتی و توسعه یافته و ثروتمند غرب است. و جهان غرب یعنی: مقام عقل و استدلال و شکاکیت علمی!

و چنین است که، «شهادتگاه هیروشیما» (ص ۲۸۴)، معبر انسان‌ژاپنی است، برای گذشتن از مدار واپس ماندگی و ورود به دایرهٔ فشار آفرینندگی و مرکز يك واکنش زنجیره‌ئی هوش انسانی.

اعتلای ژاپنی‌ها را نه در بنیاد خالصاً انسانی آن‌ها، بلکه در ارتباطی نهانی با انفجار مرگبار اتمی در هیروشیما و ناگازاکی می‌بیند که تکرارش، زمین را ازسکنه‌اش، خالی خواهد کرد.

می‌گوید: اعتلای ژاپنی‌ها، در اثر دگردیسی فکری برانگیخته از آن‌حادثه موحش است، که بازتابی در گسترش امکان‌های بالقوهٔ تکنولوژی جهانی داشته است. یعنی اگر جز این بود، وهوش انسان ژاپنی، راستائی جز تکنیک رایانه و میکروپروسسور می‌یافت، دیگر برای نویسندهٔ تکاپوی جهانی، چندان اهمیت نداشتند.

باوجود این، باز هم ابائی ندارد، که ریشخند تلخی را که سیاستمداران و صاحبان اقتصاد غربی، برای استتار افسردگی و عقب‌ماندگی‌های خود، در زمینهٔ تکنولوژی از ژاپن ساخته‌اند، در متن کتاب بیاورد: «معتادان کار که در لانهٔ خرگوش‌زندگی می‌کنند.» (ص ۲۸۴).

در حقیقت، باوجود این‌که نویسنده، در جای جای کتاب، خویشتن را مدافع فلسفه‌ی اصالت انسان، می‌داند درست برخلاف نظریهٔ فلاسفه‌ی معاصر و بزرگ مغرب زمین، می‌اندیشد، که معتقدند: انسان غربی، زیر سنگینی قهری حاکمیت نظام تکنولوژی، هویت‌اش را بساخته است و به شیء وابزاری جاندار، در خدمت تکنولوژی و توسعه و تکامل آن بدل شده است:

«يك كارگر (ژاپنی)، وقتی كارش را ترك می‌کند، قبل از هرچیز در جستجوی فرصتی برمی‌آید تا بتواند چیزی یاد بگیرد که شناخت او را غنی‌تر کند و کار آئی‌اش را بهبود بخشد.» (ص ۲۸۵)

«طرح‌های تکنولوژیکی نوینی، متناسب با نیازهای خاورمیانه ابداع شد، که بتدریج کشورهای خلیج فارس را بیش از پیش به تکنولوژی ژاپنی وابسته کند. برای نیل هرچه سریع‌تر به این هدف، شمار دائماً فزاینده‌ئی، از دانشجویان ژاپنی برای فراگیری زبان عربی و مطالعات فرهنگ اسلامی، با داعیه برقراری روابط پایدارتری با خاورمیانه، بسیج شدند.» (ص ۲۹۱).

همه‌چیز برای آن که ژاپن: «به‌سوی يك جامعه اشتغال کامل و واقعی» (ص ۲۴۶) برود و «این ابرقدرت تکنولوژیکی که قبل از همه به مرزنوین ذکاوت رسیده... و برخلاف متعارف خالص‌ترین محصول نبوغ غرب است.» (ص ۲۴۷)، از فرهنگ و سنن اصیل خود، از «سامورائی»ها پر دوبه عنصری کارآمد و هوشمند، در خدمت نظام تکنولوژیکی‌ئی درآید که عنانش را جهان صنعتی غرب در دست دارد.

پس انسان ژاپنی: «این انسان‌های کوتاه قامت زردپوست، نحیف، رام و سربه‌زیر و بدون حس ابتکار،» (ص ۲۵۵)، و وقتی خوب هستند، که در شکل و هیأتی همانند انسان تکنولوژیکی غربی بدل شوند!



اما چنان که گفته شد، نویسنده در کتاب تکاپوی جهانی، چهره‌هائی متفاوت دارد، یکی از چهره‌های آن نیز هنگامی است که، بر نیای فرهنگی و فلسفی و سیاسی قاره تاریخی غرب، می‌شورد و با هوشمندی يك نویسنده آگاه از هویت عدد و رقم و آمار و اسناد و اطلاعات تاریخی، با چرخش قلم، به فراهم ساختن دستمایه افشای هولناک‌ترین ترفند نظامی - سیاسی تمام تاریخ و دیپلماسی تمام تاریخ، می‌پردازد. و آن افشای یکی از رازهای جنگ دوم جهانی (۱۹۳۹ - ۱۹۴۵) است، یعنی، کوشش محیلانه و سیاستمداران‌هی فرانکلین روزولت رئیس جمهوری ایالات متحده آمریکا در زمان جنگ دوم، برای کشاندن ژاپن به جنگ اروپا و مداخله آمریکا در جنگ، برای پیروزی و نجات دادن؛ «اروپای پیر» (ص ۲۶۰) و جهانی کردن جنگ. زیرا اروپای لگدمال شده، دیگر نمی‌تواند، نقش پیشوای تمدن باختر را به عهده گیرد. آن‌هم رخ در رخ رایش سوم. وینستون چرچیل، این مطلب را در تابستان

۱۹۴۰ ، گفته بود:

«ما در سواحل خود خواهیم جنگید، در خیابان‌های خود، خواهیم جنگید ، در دریاها خواهیم جنگید و در اقصی نقاط اقیانوس خواهیم جنگید، ، تاروژی که سرزمین نوین (ایالات متحد) با تمامی قدرتش ، در این جنگ به ما پیوندد، برای نجات اروپای پیر که به آن زندگی داده است.» (ص ۲۶۰)

ژنرال دوگل ، رئیس «فرانسه آزاد» نیز این مطلب را در «دعوت ۱۸ ژوئن» خود گفته بود:

«این جنگ، يك جنگ جهانی خواهد شد. فرانسه خواهد توانست. چون انگلستان بدون محدودیت از قدرت عظیم صنعتی ایالات متحد ، برخوردار گردد. ماکه امروز به وسیله قدرت ماشینی از پای درآمده‌ایم ، در آینده خواهیم توانست با يك قدرت ماشینی برتر پیروز شویم.» (ص ۲۶۰)

شراپیر در کتاب تکاپوی جهانی، در تدارك توجیه و بیان این واقعه، شگفت‌انگیزترین سیمای يك نویسنده متعهد و مسؤول و اخلاق انسانی يك هوشمند غربی را ، آشکار می‌سازد.

جمع‌آوری و تنظیم اسناد دقیق و مستند تاریخی و سیاسی (کاری که فقط در نظام‌های دموکراسی غربی ، برای يك نویسنده ، یا يك مورخ امکان پذیر است) ، و تلفیق و مطرح کردن آن‌ها ، بدان صورت که از يك سو ، حقیقت تاریخی برملا گردد و جهان از ماجرای دهشتناک‌ترین فاجعه بشری که توسط یکی از باهوش‌ترین و محیل‌ترین و پرآوازترین نام‌ها و چهره‌های تاریخ و سیاست جهان غرب ، تدارك دیده شد، آگاه شود، و از سوی دیگر واکنش‌های طبیعی خواننده کتاب، عنان قضاوت او را يكسره ، تا سرحد نفرت نکشاند، کاری است که مهارت و چیره‌دستی و هوشمندی هنرمندانه بسیاری می‌خواهد.

خواننده کتاب ، آن چه در چهار فصل ، با عنوان‌های: رمز ارغوانی — جنگ تن به تن در اقیانوس آرام — بازی‌های سرنوشت — و انفجار آفریننده ! (ص ۲۴۷—۲۷۸) ، می‌خواند ، چرخش و پیچش توفان است، در آبگینه دریای عاطفه و حس‌های بشری‌اش ، که واژه به واژه وسط به سطر ، احساس و عطوفت طبیعی

خواننده کتاب، با آهنگ کاهش و افزایش افشای حقیقت (ویابه اقتضای مصلحت و سیاست، کتمان حقیقت)، از قلم شرایپر، موج و اوج می‌گیرد و گاه درست در لحظه‌ای که امواج عطوفت (نفرت و مهر متقابل به آمریکا و ژاپن و روزولت)، به عنوان عکس‌العمل، می‌خواهد فرو ریزد، گوئی انفجاری (مشابه انفجار اتمی در هیروشیما و ناگازاکی)، در درون آدمی، رخ می‌دهد، که قامت آن موج‌را، در اوج می‌شکند، ضرباهنگ موج در اوج، برگشت، صلاح‌اندیشی، سحر سخن و پرتوی از سیادت مآبی اروپائی است، که با حضور خود، عکس‌العمل‌های خشن و درونی خواننده این فصول کتاب را مهار می‌کند. چونان که گاه، خواننده، خویشتن را، زجر کشیده و انتقام جو، اما ناتوان از هر کنش یا واکنشی می‌یابد.

اما، آن سوی حقیقت آن حادثه هولناک، توجید رفتار سیاسی و مسوولیت‌های جهانی فرانکلین روزولت: «فالج کبیر» (ص ۲۷۳) و منطق و حسیات و انگیزه‌های درونی او در مقام شخصیتی است، که به فرمانش مقدمات تولید نخستین بمب اتمی جهان فراهم شد:

«از يك تعهد درونی در عذاب است.

آمریکا او را واداشته است، تا سوگند یاد کند که در جنگ متعهدش نخواهد کرد. این سوگند به «بی‌طرفی» را، او برخلاف تمایل و به ناگزیر، در بحبوحه آخرین و سومین مبارزات انتخاباتی-اش، در اواخر سال ۱۹۴۰، یاد کرده بود. این هم مشکل او بود و هم مشکل دنیا.

نخستین بار، در سال ۱۹۳۲، به ریاست جمهوری آمریکا بر-گزیده شد، تا کشورش را از ورطه ورشکستگی و بیکاری «بحران بزرگ» نجات دهد.

همان بحرانی که تخم ناامیدی و سپس فاشیسم را براروپا پاشید. هیچ منع قانونی، در قانون اساسی آمریکا تا آن وقت، برای آن که او نتواند برای بار سوم، خودش را نامزد ریاست جمهوری کند، وجود نداشت. علی‌رغم فالج بودن، تردیدی به خود راه نداد.

... در همان لحظات مبارزات انتخاباتی، پیروزی مطلق ارتش هیتلری را در قاره اروپا دیده بود.

در یکی از آخرین نطق‌های انتخاباتی‌اش در بوستون، خطاب به ملت آمریکا گفت: — هرگز پسران شما را برای جنگیدن در هیچ جنگ خارجی نخواهیم فرستاد. آمریکائی‌ها در باطن ضمیرشان اورا يك — مداخله‌گرا. [Interventionniste] می‌دانند.

او به خاطر صداقتش با مردم آمریکا، در سیاست موفق بوده است، مردم همیشه به او اعتماد داشته‌اند. حال در برابر همق جهانی و ترسی که قدرت رژیم‌های فاشیستی دردل او برانگیخته است، مردم آمریکا آن همدلی را ندارند، که او بتواند ... همه چیز را با آنان در میان گذارد.

... و او سیاست می‌شود. (ص ۲۵۰-۲۴۹)

شکست آلمان نازی در اروپا و نجات اروپای پیر و فرتوت، تنها با مداخله آمریکا، درگرو کشاندن ژاپن به جنگ اروپاست، تا شهروندان ایالات متحده آمریکا، به رئیس جمهوری خود، خرده‌نگیرند، که چرا به رغم سوگندش، فرزندان آنان را به جنگ ناخواسته‌ئی در آن سوی جهان فرستاد، تا اروپا را از زیر ضربات خردکننده قدرت نظامی رایش سوم، که مسلح به همان عقلانیت و دهاء دهشتناک جهان غرب است، نجات دهد.

اینك ببینید، با چه تردستی و با چه زبان و بیان و توجیهاتی در فصل‌های یادشده، هولناک‌ترین و مرگبارترین حادثه پایانی جنگ جهانی شده اروپا، یعنی: انفجار بمب‌اتم در دوشهر ژاپن، را که که مقدمه مسابقه وحشتناک بعدی تسلیحات هسته‌ئی است، می‌نگارد، که به اصطلاح: نه سیخ بسوزد، نه کباب! آن‌چنان که در پایان این چهار فصل، خواننده کتاب تکاپوی جهانی، حتی قادر به قضاوتی نباشد، که شرارت قدرت مهارناپذیر ناشی از تسلط تکنولوژی، بر مناسبات انسان، می‌آفریند. شرارتی که نویسنده آن را «تنبیه ژاپن» (ص ۲۶۱)، از سوی آمریکا، می‌داند:

«ژاپن اسرارآمیز مدرن؛ برخلاف متعارف، خالص‌ترین

محصول ، «نبوغ غرب» است . ژاپن پدری دارد، که يك آمریکائی است، فرانکلین روزولت.
 ... شایسته‌تر آن است که سرگذشت این زایمان ، «افسانه قرن ثبت شود.» (ص ۲۴۷)

میان وینستون چرچیل نخست وزیر بریتانیای کبیر [کذا در اصل] و فرانکلین روزولت ، رئیس جمهوری آمریکای بی طرف و دور دست که می‌خواهد به «هرقیمت جزیره بریتانیا و به همراه آن دنیای دموکراسی را سرپا نگاهدارد.» (ص ۲۴۸)، ملاقاتی به مدت سه روز بر عرشه رزمناو اوگوستا [Augusta] ، در دور افتاده‌ترین نقطه دنیا ، در خلیج کوچك پلاستیا [Placentia] ، در اقیانوس اطلس شمالی، روی می‌دهد. حاصل این ملاقات: «به تقاضای روزولت به اتفاق هم، متنی را تدوین کردند؛ که بعداً به نام — منشور اتلانتیک — شهرت یافت. روزولت در این اعلامیه اصل رهائی ملت‌های تحت استعمار یا استثمار دنیا را به چرچیل قبولانده بود، درست مثل لینکلن که در قرن گذشته بر علیه [کذا]، نشانه‌های تسلط انگلیسی در آمریکای برخاسته بود.» (ص ۲۴۸) :

«هیتلر باروشن‌بینی ، برخلاف آنچه که علناً اظهار می‌کند، از آمریکا بیمناک است... هیتلر تصمیم قاطع گرفته بود، از هرگونه تحریکی که آمریکا را به جنگ بکشاند، اجتناب کند.» (ص ۲۵۱)
 «دریاسالار رویدر [Roeder] فرمانده نیروی دریائی آلمان، در سه ملاقات خصوصی با هیتلر ، از پیشوا مصرانه تقاضا و حتی تهدید به استعفا می‌کند که ... به ناوهای آمریکائی تیراندازی کند . هیتلر تمکین نمی‌کند و پاسخ می‌دهد: نه.» (ص ۲۵۳)
 «آنها که تحت تأثیر قدرت آلمان قرار گرفته‌اند، ژاپن را از یادبرده‌اند روزولت بی‌آن که نظرها جلب شود ، عملیات خصمانه علیه ژاپن را تشدید می‌کند. ... روزولت، دارائی‌های ژاپن در آمریکا را توقیف می‌کند ... ارسال نفت به بتادر ژاپنی یوکوهاما و ناگازاکی [Nagasaki] ، به حال تعلیق درمی‌آید.» (ص ۲۵۵).
 «حکومت کونویی [Konoye] ، در برابر دشواری‌های فزاینده اقتصادی، جایش را به — حکومت‌ها شاهین‌ها — می‌دهد

به اصطلاح گرو [Grew] (سفیر ایالات متحد)، در مکالمه تلفنی:

پست نخست‌وزیری را یکی از تیز چنگال‌ترین شاهین‌های سراسر شرق، ژنرال توجو [Tojo]، اشغال کرده است، کسی که خواهان جنگ است.» (ص ۲۵۶)

«سفیر آمریکا، گرو تلفن می‌کند: «توجه شخص رئیس جمهور را جلب می‌کند به این که، در محافل نظامی توکیو شایع است که در صورت شکست مذاکراتی که با آمریکائی‌ها، درواشنگتن جریان دارد، ژاپنی‌ها ممکن است، به پرل‌هاربور حمله کنند.» (ص ۲۵۷)

«روی‌دو فرودگاه نظامی پرل‌هاربور، هواپیمای های جنگی، بال به بال ردیف شده‌اند.

«یکشنبه ۷ دسامبر، دو دیپلمات ژاپنی به وزارت خارجه تلفن می‌کنند و برای ساعت سیزده از وزیر امور خارجه آمریکا، به دستور توکیو، تقاضای ملاقات می‌کنند.

«فرانکلین روزولت، تنها، آفتاب زمستانی را بر روی چمن‌های کاخ سفید، سیاحت می‌کند. او را در جریان تقاضای باریابی ژاپنی‌ها برای ساعت ۱۳ ... قرار می‌دهند ... پاسخ می‌شود: «مطلب خاصی نیست» همه اسکادران‌های ژاپنی ... طی سه موج حمله، همه چیز را ویران می‌کنند.

فرانکلین روزولت بالندن تماس می‌گیرد و می‌خواهد شخصاً با چرچیل حرف بزند و خبر را خودش به او بدهد: : - آن‌ها به مادر پرل‌هاربور حمله کرده‌اند ... از این پس، با هم، روی یک کشتی هستیم. ۱» (ص ۲۵۹ - ۲۵۸)

از همان لحظه‌ای که ژاپن جنگ را آغاز می‌کند، جنگ جهانی می‌شود و با جهانی شدن. روزولت برنده شده است.» (ص ۲۵۹)
«سرهنگ پاسی [Passy]، رئیس سرویس اطلاعات (ژنرال دوگل) در دفتر خاطراتش از آن روز: (حمله ژاپن به پرل‌هاربور)، چنین یاد می‌کند:

«... آن گاه ژنرال دوگل زبان به سخن گشود : «حالا جنگ را مسلماً برده ایم.» (ص ۲۶۰)

«در مقابله با حیل‌های روزولت ، که ژاپنی‌ها را وادار کرد، از تمامی اقیانوس آرام ، تنها آماج گاهی را که برایشان بدفرجام خواهد بود، انتخاب کنند.» (ص ۲۶۱)

«با پرل هاربور، تکان معجزه آسایی آغاز می‌شود که ژاپن را از غربتشی در دنیا بیرون می‌آورد. (۱)» (ص ۲۶۳)

حقایق تاریخی گوئی در ماهیت، به نور و آب، مانده اند: شفاف و سیال. برپستر زمان می‌لغزند و صخره‌های خارای واقعیت‌های سیاسی و ضرورت آن‌ها را، که بر سر راهشان است، می‌شکافند و می‌یوکانند و در نقطه‌ئی که باید، سرچشمه می‌شوند. تلالو حقیقت ، رخسندگی نوراست و نفاذ آن، سیالی آب. همه حقایق تاریخی، از حادثه‌های کوچک تا جنگ‌ها و انقلاب‌ها سرانجام افشاء می‌شوند حتی حقیقتی به پنهانی و مرموزی این که چرا با همه بیم‌های رایش هیتلری، ایالات متحده آمریکا ، در جنگ مداخله کرد و چگونه شرق دور و ژاپن خاموش ناگهان به جنگ دوم کشیده شد و آن جنگ جهانی شد و آن فاجعه هولناک در ژاپن رویداد و نه در اروپای مرکزی؟

و این ، نویسنده متهور و بیباک کتاب تکاپوی جهانی است که بنام يك فرانسوی مزاحم قدرت های جهانی، فقط سی و پنج سال پس از گذشتن آن فاجعه، مجذوب در جذبه‌ی خلاقیت و هوشمندی ژاپنی و مسحور نظم روبات‌ها [Robots = آدم‌های ماشینی کارخانه‌اتوموبیل‌سازی تویوتای ژاپنی] ، در خود آگاهی محض ، اما به فرمان حقیقت تاریخ، بخشی از تاریخ حقیقی جهان انسان‌ها را ، موشکافانه، دقیق و مستند ، بیان می‌کند. و آنانی که این حقایق را برمی‌یابند ، دیگر در برابر عمق فاجعه انفجار اتمی ، شاید شدت عمل و خشونت برخی از رهبران نظامی و سیاسی گذشته جهان را، فراموش کنند، آن گاه که با شگردها و «حیل‌های روزولت» (ص ۲۶۳) ، در آخرین سال‌های ریاست جمهوری اش و رهبری اش بر ملت آمریکا، که او را يك مداخله‌گرا می‌خواندند، آشنا شوند:

«ژاپن ، متهور و بریده از دنیا ، در يك جنگ تن به تن، تا

سرحد مرگ با غرب درگیر می‌شود ... ژاپنی‌ها ... سوگند یاد کرده‌اند ... تا زنده هستند ، نخواهند گذاشت آمریکائی‌ها ، قدم در خاک میهن‌شان بگذارند.

فرانکلین روزولت می‌تواند راه دیگری ، بجز قربانی کردن يك ميليون آمریکائی برای هجوم به جزایر دوردست مجمع الجزایر ژاپن ، بیندیشد.

متخصصان فیزیک هسته‌ئی دست به کار شده‌اند. اگر فرجام — طرح مانهاتان — در نهایت داده‌های جهانی را عوض کند، ولی قبل از همه، چهره ژاپن را تغییر می‌دهد و اعتلا می‌بخشد (۱) و چونان زایمانی پردرد، ژاپنی در طریقت علم به دنیا می‌آورد.

«آدولف هیتلر ، بسبب معجزه‌ئی (۱) که اساساً از کیش نژادپرستی‌اش ، مایه می‌گرفت کمترین اشراقی بدین موضوع نداشت.» (ص ۲۶۲-۲۶۳)

[در جمله اخیرالذکر دقت کنید: مهارت و چیره‌دستی در نگارش یعنی این ... که از مثنی واژه‌های مثبت ، مفهوم منفی افاده کنید و یا بالعکس از پهلوی هم گزاردن چند واژه که مستقلاً مفهوم اما در جمله نامفهوم ، چیزی گفته باشید، که چیزی نگفته باشید.]

«نیلس بوهر [Niels Bohr] ، دانشمند دانمارکی تبار، به مجرد آن‌که، اواز طریق سرویس‌های مخفی مأمور در آلمان، اطمینان حاصل می‌کند که رایش هیتلری ، کمترین ماده منفجره اتمی در زرادخانه‌اش ندارد، اینک مبهوت و آسوده‌خاطر، از روزولت می‌خواهد که برنامه کار را متوقف کند: «نباید ساختن بمب اتمی ادامه پیدا کند، دیگر برای پیروزی بدان نیازی نیست» و می‌گوید : ادامه دادن این برنامه خطریك مسابقه بعدی تسلیحات هسته‌ئی را در پی خواهد داشت که به ضرر قاطع، مقدمات يك جنگ مهیب آینده را که پایان دنیا ، خواهد بود، فراهم خواهد کرد... باید تجربه شیطانی را متوقف کرد.

روزولت تا آن جایی که از حرف‌هایش سر در می‌آورد با او موافق نیست.» (ص ۲۶۹)

«اجتماع فیزیكدان‌های هسته‌ئی آشفته است. هریك می‌خواهد از باطن ضمیر روزولت سر در بیاورد» (ص ۲۷۱-۲۷۰)

«روزولت خود، به گفته یکی از مصاحبان نادرش، در اندیشه‌هایش: - درباره اقیانوس آرام، درباره ژاپن، درباره آزمایش هسته‌ئی و مخروبه‌های عظیمی که باید بازسازی گردد - گرفتار است. پس او هم مردی از نفس افتاده است.» (ص ۲۷۱)

هر پژوهنده‌ئی اگر بخواهد با مفهوم دقیق استعداد و هنر سیاسی یابه گفته شرایبر، حيله‌گری در سیاست بطور اعم، و در سیاست ایالات متحد آمریکا در دوران رهبری روزولت در فاصله ۱۹۳۹ (آغاز جنگ در اروپا) تا ۱۲ آوریل که:

«ساعت ۱۳ و پانزده دقیقه، روزولت، دست چپش را روی پیشانی می‌برد. گوئی يك درد ناگهانی می‌گرن عارض شده است. چند دقیقه بعد از پای در می‌آید. خونریزی مغزی.» (ص ۲۷۱)

دست یابد و با معنای همیشگی و جاودانه و ظریف «سیاس‌بودن» در سطح جهان آشنا شود، که روزولت با بکار بردن «همه استعدادها و شهامت هنر سیاسی‌اش» (ص ۲۵۹) چگونه، ژاپن را به شرکت در جنگ وادار کرد تا به رغم سوگندش به ملت آمریکا، توانست در جنگ اروپا مداخله کند و به جنگ وسعتی جهانی ببخشد، باید چهار فصل یادشده کتاب تکاپوی جهانی را چند بار بخواند، تا ضمناً مهارت و چیره‌دستی و ظرافت‌های کاریك روزنامه‌نگار مورخ ویا يك نویسنده سیاستمدار را به درستی درك کند:

«روز ۲۴ آوریل، در دفتر ریاست جمهوری، هاری‌ترومن [Harry S. Truman] ریاست‌جمهوری که بر کرسی مخصوص نشسته و صندلی قالج کبیر را بیرون فرستاده است به نخستین توضیحات وزیر دفاع... گوش می‌دهد. طرح مانهاتان.» (ص ۲۷۳)

«يك کمیته مشورتی مرکب از سه دانشمند هسته‌ئی، سه عضو حکومتی، نخستین نتیجه‌گیری‌ئی که این کمیته تسلیم ترومن کرد

حائز اهمیت بسیار است:

نباید انرژی اتمی را منحصرأ از زاویه نظامی ملاحظه کرد، باید در آن هم چنین برقراری رابطه نوینی با جهان را دید. « (ص ۲۷۳)



«در ساعت ۸ و پاترده دقیقه بامداد (۶ اوت)، در ارتفاع عمود بر منطقه صنعتی بندر عظیم هیروشیما، دستگیره کشیده می شود. بمب از مخزن رها می شود.» (ص ۳۷۴)

شهر هیروشیما با یک بمب (قدرت انفجاری ۱۸۰۰۰ تن، تی ان، تی) منهدم شد تنها با یک بمب.

ژنرال کاوا به [Kawabe] (فرمانده ستاد کل)، باور نمی کند، می گوید: بگوئید چه بر سر «ارتش دوم» نیرومند ژاپن (که محل استقرارش دقیقاً شهر هیروشیما بود) آمده است. به او خبر می دهند، که ساعت ۸ و ۱۵ دقیقه صبح، دسته های بزرگ نفرات در داخل محوطه مشغول ورزش صبحگاهی بودند: ۳ دقیقه بعد چیزی از آنان برجای نمانده بود.» (ص ۲۷۵)

«یک بمب شبیه همان که هیروشیما را منهدم ساخت، ساعت ۱۱ و ۱ دقیقه در بندر ناگازاکی منفجر شد.» (ص ۲۷۶)

آری، فرانکلین روزولت، پس از مرگش برنده شد.



دومین و یکی از با ارزش ترین افشاگری های کتاب تکاپوی جهانی، روشنگری و پرتو افکندن بر توطئه پردازی مشترك گی موله، نخست وزیر و رهبر حزب سوسیالیست فرانسه و آنتونی ایدن نخست وزیر محافظه کار انگلستان: «مردانی خوش نیت (۱) اما بدون بینش جهانی» (ص ۱۸۵) بر ضد اولین قدرت عرب عصر یعنی جمهوری مصر، توسط ارتش اسرائیل است. از آخرین لشگرکشی های نظامی غرب علیه ملت های جهان سوم که با شکستی فضاحت آور برای غرب پایان رسید.

«ایده ئی بی نهایت شوم و خام» (ص ۱۸۶) که ارتش کاملاً تدافعی

اسرائیل را به ابزار کشور گشائی قدرت نظامی غرب و سرپل اقتصادی و ژاندارم غرب در خاور میانه عربی تبدیل کرد.

«اسرائیلی‌ها تمام همشان مصروف آن بود که از بیابانی که به آن‌ها اعطا شده، سرزمینی بسازند، که بتواند آنان را تغذیه کند.»

ص (۱۸۶)

اما فرانسه و انگلستان به «بن‌گوریون» پیامبر نامرسل یهود، دادوستدی کثیف را پیشنهاد کردند: یورش به آبراهه سوئز با پیوستن به ائتلاف دوجانبه فرانسه و انگلستان.

آنتونی ایدن به بن‌گوریون، گفته بود: بدین‌سان: «از شر تنها رهبر سیاسی عرب که متضمن خطری برای اسرائیل است، آسوده خواهد شد.» (ص ۱۸۷).
گیموله، گفته بود: اسرائیل می‌تواند قلمروش را در زمین‌های مصر، صحرای سینا: «که این مصری‌های بی‌عرضه، تاکنون نتوانسته‌اند، آن جا کاری صورت دهند.» (ص ۱۸۷)، بگستراند. رهبر اسرائیل «نمی‌توانست اروپا را چنین وحشت‌زده و انتقام‌جو بر علیه [کذا] محترصور کند. او به راستی گمان می‌کرد که صفحه — نظامی‌گری استعمار طلبی — برای همیشه و بطور قطع توسط دو امپراتوری (۱) قدیمی ورق خورده باشد.» (ص ۱۸۷). اخلاف بن‌گوریون به خوبی نشان دادند که او خوش‌بینانه به پیدایش اسرائیل می‌اندیشیده‌است. «توافق و ملاقات در انبار کثیفی در حومه پاریس صورت گرفت.» (ص ۱۸۶) «درام تاریخی برای اسرائیل.

«موله و ایدن به ملت کوچک و ارجمند عبری ضربه‌ئی بی‌صدا وارد کردند. آنان از اسرائیل تصویر — پایگاه نظامی پیشرو — امپریالیست‌های غرب، در قلب خاورمیانه را ساختند.» (ص ۱۸۸) درست نیست که از شرابیر خواسته باشیم او در بزنگاه مطرح کردن موضوع اسرائیل، گریزی هم به آوازگان در دهند و بی‌خانمان و باقیماندگان «دیر یاسین» ها و «کفر قاسم» ها و «تل زعتر» ها، بپردازد. اما درست هم نیست که شرابیر «بیضه در کلاه شکسته» را بسبب این بی‌تفاوتی حقیرانه نسبت به فلسطینیان و جانبداری عطفانه از اسرائیل، درخور سرزنش و نکوهش ندانیم و کتاب تکاپوی جهانی را «تکاپوی جهانی» نیانگاریم

که در آن به‌ویژه دربارهٔ سرنوشت فلسطینیان، مفهوم پیش‌پا افتاده و هرچند عقلانی! این جملهٔ عربی را بکار بسته است «الحق لمن غلب» [حق با کسی است که پیروز است].

یکی از آشفته‌ترین و در عین حال حساس‌ترین موضوع‌های مطرح شده در کتاب تکاپوی جهانی، مسأله ایران است در کنار موضوع اوپک [O.P.E.C] (سازمان کشورهای صادرکنندهٔ نفت) و چگونگی برخورد محتاطانه اما مغرضانهٔ نویسنده کتاب، باروند مبارزات پیشگامانه و طولانی ملت ایران به رهبری دکتر محمد مصدق [پیشاهنگ جنبش‌های رهائی بخش آسیا و آفریقا]، با کمپانی‌های نفتی جهان، به منظور احراز حق حاکمیت بر منابع زیرزمینی و تلاش برای به‌دست آوردن عایدی بیش‌تر از چنگال آنان. مسأله‌ئی که شگفتا، از فرط وضوح، ماجرای آن به‌صورتی آشفته و مبهم مطرح شده که برای خواننده فارسی‌زبان و تمامی ایرانیانی پرسش‌برمی‌انگیزد که به پیشگامی خود در مبارزه با امپراتوری منقرض بریتانیا و کمپانی‌های نفتی افتخار می‌کنند.

نیازی به گفتن ندارد که کشور ایران یکی از قدیمی‌ترین کشورهای تولیدکنندهٔ نفت خاورمیانه و از پیشگامان نهضت جهانی ضد استعماری و جنبش ملی کردن صنعت نفت بوده است.

جنبش آزادیخواهانه و ضد استعماری ملت ایران علیه غارت کمپانی‌های نفتی و سیاست‌های استعمارگرانه غرب، در سال‌های آغازین دههٔ پنجم این قرن، نه فقط به سیادت مطلق آنان بر منابع نفت ایران پایان داد، بلکه موج‌نیر و مند جهانی و تاریخی‌ئی را در تمام کشورهای محروم و ستمدیدهٔ آسیا، آفریقا و آمریکای لاتین برانگیخت. از دستاوردهای این حرکت تاریخی، پیدایش نهضت‌های آزادیبخش و قطع سلطه اقتصادی - سیاسی قدرت‌های استعمارگر در این کشورها بود.

از سوی دیگر، مبارزان و دست‌اندرکاران و پروردگان نهضت ملی کردن صنعت نفت ایران، بعدها، مطرح‌کنندهٔ فکر تأسیس اوپک و از عناصر مهم پیدایش این سازمان جهانی شدند. سازمانی که بررغم توطئه‌ها و دسیسه‌های گوناگون توانست با موضع‌گیری دقیق و سنجیده خود، بخشی از حقوق پایمال شده کشورهای تولیدکننده نفت را تأمین کند.

اما پرسش این است، هنگامی که نویسنده در جای جای کتاب، از تلاش پیگیر کشورهای تولیدکننده نفت، به ویژه عربستان سعودی، عراق، و نروژ و ... برای احقاق حق خود، حمایت می‌کند، چگونه است که این موضع رادر قبال ایران ندارد، وقتی خود اعتراف می‌کند که: «انقلاب مصدق به سال ۱۹۵۱ در ایران جزئی جدانشدنی از نهضت‌های بزرگ رهائی ملی است که پس از جنگ جهانی، در جهان سوم رواج می‌یابد.» (ص ۴۰) و هنگامی که نخستین ضربه به جهان صنعتی پس از تأسیس اوپک و زیروروشدن ژرف نسبت قواری تحلیل می‌کند و به بازنوشت گفتگوئی می‌پردازد که میان یکی از نمایندگان آمریکائی و زکی‌یمانی وزیر نفت سعودی رویداده است:

«طبق اطلاعاتی که به واشنگتن رسیده است، در آخرین جلسهٔ محرمانه اوپک طرحی تهیه و به بحث گذاشته شده... که عبارت است از تحکیم موضع تولید کنندگان، در صورت بروز بحران، به وسیلهٔ «تحریم واقعی صدور جهانی نفت». دیپلمات آمریکائی می‌افزاید این طرح ظاهراً «حتی به تأیید پادشاه عربستان و شاه ایران هم رسیده است». یمانی پاسخ می‌دهد که برعکس وجود چنین طرحی کاملاً درست است.» (ص ۷۳)

و سپس می‌افزاید: «شاه ایران که بیش از هر کس دیگر از حمایت ایالات متحد برخوردار است برای آن که هرگونه اندیشهٔ دوستگی یا فشار علیه اوپک از میان برود... اعلام می‌کند: نظر شرکت‌های بزرگ، که هنوز به امتیازات مفرط خود چسبیده‌اند نمونهٔ بارزی است از استعمار اقتصادی. این شرکت‌ها باید بدانند که استعمار اقتصادی، هم‌چون خود استعمار محکوم است.» (ص ۷۴)

با این همه، بیش‌ترین سهم پیروزی اوپک و تبدیل آن به ابزاری برای رهائی اقتصادی جهان سوم را صرفاً در تصمیم‌ها و آینده‌نگری‌ها و اقدامات عربستان سعودی و کویت می‌بیند که علاوه بر نفت، دارای قدرت مالی بی‌حصر و مؤثر در تنبیت یا کاهش نرخ جهانی دلار هستند. البته خوانندهٔ هوشمند و بصیر کتاب تکاپوی جهانی پاسخ برخی از پرسش‌های خود را در صفحه ۳۲ کتاب می‌یابد، هنگامی که شرایبر از زبان دیپلماتی انگلستان و فرانسه: «دو امپراتوری

قدیمی» (ص ۱۸۷)، ترس و وحشت سیاسی آنان را از «محبوبیت و نیروی کراماتی مصدق» که سی سال بعد همان نیروی کراماتی رادر آیت الله خمینی باز می‌یابیم... و چقدر ترسیده بودیم.» (ص ۳۲)، بیان می‌کند.

اما دوگانگی چندی‌آور برخورد نویسنده با مسائل ایران و به ویژه نفت و اوپک هنگامی بیش‌تر آشکار می‌شود، که در تمامی کتاب، درزی روشنفکر اروپائی و شخصیتی سنجیده و بی‌طرف، برای فقر و استیصال و درماندگی جهان سوم و کشورهای دارای مواد اولیه و توسعه نیافته، دل‌می‌سوزاند و نقش استثمارگرانه جهان غرب را که با واسطهٔ بیست و سه کمپانی غول‌آسای نفتی که نفت و دیگر مواد اولیه این کشورها را غارت می‌کنند، تقبیح و نکوهش می‌کند و از این که قدرت تصمیم‌گیری دربارهٔ انرژی که مدت‌ها در دست شرکت‌های غربی بود و هم‌اکنون در اختیار کشورهای تولید کننده است، به ظاهر اظهار شادمانی می‌کند. اما وقتی مسأله تحریم صدور نفت از طرف کشورهای تولیدکننده به غرب را مطرح می‌کند، جامه روشنفکری فرانسوی را از تن بدر می‌آورد و لباس سیاستمدار رسن‌باز غربی را می‌پوشد و نتایج به‌اجرا در آمدن و عملی شدن این تهدید را از زبان یکی از کارشناسان غربی، ژان کلود بالاس-سائو [Jean Claud Balaceanu] در مورد کشورش فرانسه این گونه تصویر می‌کند:

«يك لحظه تصور كنيم كه در فرانسه ديگر هيدروكربور نباشد. روی جاده‌ها دیگر هیچ چیزی حرکت نمی‌کند، اصلاً به علت فقدان قیر و آسفالت، جاده‌ئی در کار نیست، شبکه توزیع از کار می‌افتد... نه در مزرعه‌ها تراکتور وجود دارد و نه در آسمان هواپیما. کشتی‌ها ناگزیر در کنار اسکله‌ها لنگر می‌اندازند ایجاد گرما با سوخت مایع دیگر میسر نیست. یعنی بیش از نیمی از خانه‌ها، ادارات و مدرسه‌ها و بیمارستان‌ها محکوم به سرما هستند.

... دیگر نایلون، خودکار بيك، پیراهن، جامه‌های بارانی، پارچه‌های پشمی ضدبید و صفحه موسیقی وجود ندارد...» (ص ۶۰)

با این مقدمه چینی، پس تهدید به تحریم صدور نفت، تهدید فاجعه‌انگیزی است! و در جریان جنگ اعراب و اسرائیل برای نخستین بار این تهدید عملی می‌شود. اما کشور ایران ولیبی، تنها کشورهائی هستند که با وجود پذیرفتن طرح تهدید تحریم،

در عمل به آن نمی‌پیوندند. یعنی به شیوه استدلال و تصور نویسنده در مورد فرانسه می‌توان انگاشت، مسوولان آنروز سیاست نفتی دو کشور توانسته‌اند:

«همان يك لحظه تصور کارشناس غربی را» درباره فرانسه، درباره تمامی کشورهای غربی، تصور کنند. شگفتا از دوگانگی وریاکاری نویسنده که گویا فراموش کرده است که در صفحات پیشین، خود از زبان يك کارشناس عضو مؤسسه نفت فرانسه، پیامدهای فقدان نفت را در فرانسه و کشورهای غربی تصویر کرده‌است. اما برای خوشامدگوئی و دلبری از رهبران اعراب، این‌گونه کشورایران را ناموفق با آرمان اعراب می‌شناساند:

«... باین که تحریم صدور نفت در پشتیبانی از آرمان اعراب علیه غرب، اعلام می‌شود، ایران و لیبی، لحظه‌ئی جریان نفت‌کش‌های لبریز از نفت خود را، که با آهنگی شتابان تر، به بنادر اروپا و آمریکا می‌روند، قطع نمی‌کنند، حتی چند هفته‌ئی تهران و طرابلس به کمک شرکت‌هائی که هر دو را استثمار می‌کنند به بازارهای تازه‌ئی دست می‌یابند.» (ص ۲۶)

آری با تأسیس «گروه پاریس» در سال ۱۹۷۹ که باید آن را معجزه بزرگ و برگ برنده کمپانی‌های چند ملیتی و کارتل‌های اروپائی و اعراب و ژاپنی‌ها، انگاشت، آقای شرایبر در بازنوشت‌رویدادهای تاریخی مربوط به ایران در کتاب تکاپوی جهانی، بی‌طرفی و نراکت روشنفکرانه فرهنگی را به يكسو پرتاب می‌کند و درزی محتسبی که به گفته حافظ «خورد بادهات و سنگ به جام اندازد»، در پس بازی با کلمات و استعارات و واژه‌های چند پهلوی، آن‌طور که فراخورشان يك روزنامه‌نگار مورخ فرانسوی نیست، مبارزات و درگیری‌های تاریخی کشور ایران را با غارتگران نفتی جهان غرب، یا افکار و یا مخدوش و باژگونه بیان می‌کند. بررسی و برشمردن موارد انتقادپذیر کتاب تکاپوی جهانی را درباره ایران به آینده‌وا می‌گذاریم و پیش از پایان دادن به نقد کتاب تکاپوی جهانی، ضروری است به چند نکته مهم، به اختصار اشاره شود:

□

نخست این که نویسنده خیال پردازی‌های ریاکارانه خود را درباره عصری

بیان کرده که رایانه‌ها و میکروپروسورها و ذکاوت و هوش ژاپن و سرمایه‌های مالی اعراب، دنیا را بهشت‌عنبر سرشت خواهد کرد، مسأله‌ئی است شخصی و رؤیاگونه که به تخیل آندره زیگفردوار نویسنده مربوط است. این که انفجار انفورماتیکی در بحران اقتصادی می‌تواند، نقشی را ایفاء کند که بمب‌اتمی در جنگ جهانی، تخیلی است زیبا و آرزو. وای بسا آرزو که خاک شده ...

واقعیت چیست؟ فقر و گرسنگی و مرگ‌های دسته‌جمعی پیش‌رس، متعلق به مردم کدام‌قاره جهان است: کشورهای صنعتی جهان؟ کشورهای دارای میکروپروسور و راکتورها و توشیو دوکوها؟ یا:

«در غرب کسانی هستند که اخلاقاً تحمل‌ناپذیر نمی‌دانند، که دوسوم بشریت از کم‌غذائی دررنج‌باشند. میلیون‌ها کودک هر ساله از گرسنگی بمیرند. و در همان زمان، کشاورزان غربی، مازاد فروش نرفته محصولات خود را در جاده‌ها بریزند. در اروپا از وفور کره و شیر و شکر شکوه کنند.» (ص ۲۰۷)

«زیستن در مصائب کنونی، در رؤیای فوران آینده و بدینگونه در انتظار حوادث نشستن، توهم خود تباه‌سازی خواهد بود.» (ص ۴۲۲)

پس مسأله اصلی کتاب تکاپوی جهانی نه دستیابی به ابزار ریشه‌کن کردن فقر وحشتناک جهان سوم که تلاشی برای رهانیدن کشورهای توسعه‌یافته و پیشرفته از بن‌بستی است که بدان درافتاده‌اند:

«جهان صنعتی، توسعه اصلی‌اش را درسی سال گذشته، تحقق‌بخشیده است. او این توسعه را به قیمت بهره‌کشی منظم از منابع جهان سوم و با فروش تولیداتش در بازارهای خودش. این دوره به فرجام خود رسیده است.

ژاپن با آمریکا و اروپا، این دومیان خودشان، با ژاپن، در حال یک جنگ اقتصادی خشن برای صادر کردن از یکی به دیگری هستند. وضعیت همین است. یک بن‌بست تاریخی.»

برای رهیدن از این بن‌بست، کشورهای توسعه یافته، یا باید به حالت

توسعه نیافتگی — پسروی — بازگردند و یا به طور جدی به توسعه جهان سوم کمک کنند. طبیعی است که شق دوم برای غرب سودمند است. بنابراین اگر جهان غرب، بدون هرگونه دوزو کلکی به توسعه جهان سوم کمک کنند، تنها برای رهانیدن خودشان از بن بست است و بس.

پس راز ستایش های نویسنده از هوشمندی ژاپنی، در همگرا کردن مادی و معنوی آنان با تمدن غرب است، و حمایت و عنایت به اعراب و انگیزه تعلق خاطر سیاسی اش، گذشته از قدرت مالی اعراب، از «گروه پاریس» نشأت می گیرد و امری نیست که به اثبات نیازمند باشد و خوشا که نشان می دهد، رئیس حزب رادیکال سوسیالیست چگونه در تاروپود جبر تاریخ! اسیر است:

«در جهان انسان»، چیزی بیش از انسان بود، گریختن ورها شدن از جبر زندگی است.» (آندره مالرو)

اما چنان که پیداست، نویسنده جبر تاریخ را به درستی نمی شناسد، او نمی تواند، اتفاق های مهم تاریخ را به داوری بکشد و سره را از ناسره باز — شناسد، او با بسیاری از حادثه های تاریخ، سازش می کند و به سرو گوشه شان دست می کشد. پای قضاوت اندیشه اش، توان عبور از هوشمندی و روشن بینی روشنفکر فرانسوی، به درك واقعیات سیاسی و حقایق تاریخ را ندارد. او در این مواقع به اعتبار جهان بینی مسلط بر تفکر انسان غربی، خالی از عاطفه ئی است که او را به دفاع آرمان های باخته شده در شطرنج سیاست برانگیزاند مانند آرمان فلسطینیان که در تکاپوی جهانی حتی يك صفحه به آن پرداخته نشده است. کاری که فضیلت در سیاست می طلبد و نه سیاست در فضیلت! در این چهره، گویا او معنای متعهد روشنفکر پایبند به وجدان اخلاقی غربی را در برابر انسان و تاریخ از یاد می برد. کدام يك از چهره ها برازنده اوست؟ محتوی کتاب می گوید: شرابیر به رغم نمایاندن شخصیت و هوشمندی خود، در بسیاری از فصول کتاب، بهت زده و سرگشته و پریشیده است و خود سپرده به رؤیاهای وهم انگیز.

قضاوتش، شاهین ترازوئی را می ماند. که میان تخیل شورانگیز بی بنیاد انسانی و پر خاشجوئی روشنفکرانه درنوسان است وزیرکی و فطانت او در حدی است که میسیون های مذهبی در کشاندن پابرهنگان عریان آفریقا به کلیسا

داشتند. مگر نه یکی از سنن سه گانه فرهنگ غرب، سنت انجیل است؟. مثلاً گاه با لحنی سخن گفته است که حس خواننده را، از فرط برانگیختگی ترحم، فلج کرده است. برانگیختن شفقت به حال مردم جامعه‌هائی که درآمد سرانه‌شان از «۱۰۰۰۰ دلار در سوئد - ۱۳۰ تا ۱۰۰ دلار در فقیرترین کشورهای جهان سوم.» (ص ۲۰۳) افزون تر است.

او به صراحت می‌گوید: مردم کشورهای فقیر دارای مواد اولیه، به جان پریشان ایشان رحمت آریدا و به خصوص شفقت برای ایالات متحده آمریکا، «قهرمانان استقلال ملت‌ها» (ص ۱۵۱):

«اوج مسخرگی است که ... تنها قدرت غربی که هرگز کشوری را استعمار نکرده است سرانجام دریابد که همه‌کینه‌ها و بغض‌ها متوجه اوست. درحالی که او به تنهایی ۳۰ تا ۴۰ درصد اعتبارات مالی بانک جهانی را تأمین میکند.» (ص ۲۰۰)

کتاب تکاپوی جهانی می‌گوید: در بعثت جامعه ما بعد صنعتی، دانش رایانه‌ها و میکروپروسورها، میراث بر سرمایه خواهد شد. و این به تلویح، یعنی پیش‌گوئی‌های، نظریه پردازان غربی، که وقوع رویدادهای دیگری را پس از اعتلای سرمایه‌داری، پیش بینی می‌کردند. کشك!

این تاریخ است که در بسترزمان این مکاشفات و باورها را، انگاره می‌زند و تأیید و یا انکارشان را به ثبوت می‌رساند. مهم این است که به گفته، نویسنده:

«امروز با غارت کردن سرتاسر دنیا است که انقلاب‌ها بارور می‌شود.» (ص ۱۴۵)

تکاپوی جهانی، شرح حسرت شکارچیان از نفس افتاده است. زیرا شکارگاه هم‌چنان دنیای واپس مانده در فقر و گرسنگی و دردورنج است. و به گفته شرایبر، این بار شکارچیان، صاحبان اصلی رایانه‌ها هستند و از این مسأله نیز بیمی به دل راه نمی‌دهد، زیرا صاحبان رایانه‌ها دیگر بخش استحاله شده‌ئی از نظام فرهنگی غرب اند و نه امتداد دنیای کهن سامورائی‌ها...

تکاپوی جهانی، اسناد غارتگری و هول و اضطراب تاریخی جهان است که به دست يك نویسنده هوشمند فرانسوی تدوین و تنظیم شده و بدست

يك روزنامه‌نگار و شهروند غربی عضو «گروه پاریس» با حریق ترحم‌انگیزی ریاکارانه، سوخته و خاکستر شده است.

تکاپوی جهانی، شرح سوق‌دادن زیرکانه جامعه‌های واپس‌مانده به‌گذر و جهش نورآسا از قاطر سواری به جمبوجت سواری است یعنی باحذف دوران صنعتی، وارد شدن به عصر انفورماتیک! و این نسخه، یعنی جهیدن از درایت به‌روایت، فلسفه‌ئی است که در خاور میانه و شرق دیگر جاذبه‌ئی ندارد.

تکاپوی جهانی، منظومهٔ خشم اربابان، از گسستن زنجیر انقیاد توسط رعایاست. و نظاره خشمگنانه جامعه‌های صنعتی، به‌خیزش‌بطئی اما ریشه‌دار جامعهٔ بردگان قرن بیستم و نیز حسرت خوردن بربری‌رحمی طبیعت و مرحمت خداوند که، چرا این‌همه موهبت و نعمت‌را، درست در زیر سرزمین‌های فقیران و گرسنگان نهان کرده‌است:

«این کشورها، قدرت نفتی را که طبیعت به‌آنان ارزانی داشته، در تملك دارند و چندتائی درمیان آنان ... به اربابان قدرت مالی تبدیل شده‌اند.

پس دو کلید اقتصاد از پا درآمدهٔ جهان، یعنی انرژی و سرمایه در دست آن‌ها است. درمیان دست‌های ناتوان‌شان.» (ص ۱۱-۱۰)
«کشورهای نفت خیز، کشورهایی هستند، عقب‌مانده، بسا تمامی ضعف‌های اقتصادی، اجتماعی انسانی و سیاسی حالت عقب‌ماندگی، که هیچ‌آمادگی ندارند (۱) این ثروت سرشاری که هر روز از سراسر جهان به‌سوی آنان سرازیر می‌شود، به‌نحوی معقول و مؤثر به توسعهٔ آفریننده، مبدل گردانند.» (ص ۱۲۹)

«در سال ۱۹۵۰، کمیسیون پالی [Paley] ... ازسوی ترومن رئیس جمهور آمریکا مأمور می‌شود تا احتمال — وابستگی ایالات متحد به خارج را در زمینهٔ مواد اولیهٔ مهم بررسی کند. گزارش این کمیسیون ... سال بعد تسلیم می‌شود: قبل از بیست سال (۱۹۷۰) آمریکا استقلال خود را، از لحاظ انرژی از دست خواهد داد و ناگزیر خواهد شد، نفت موردنیاز خود را از خاور میانه وارد کند.» (ص ۶۸).

تکاپوی جهانی باوجود این که می‌داند نه فقط ایالات متحد آمریکا با قدرت وحشتناک نظامی‌اش، بلکه تمام نظام‌های صنعتی غرب به نفت خاور میانه نیازمندند، اما تنها غرب را شایسته ثروت و قدرت و رفاه و تنعم و افزونی شیر و شکر و گوشت و مسکن و مناسبات اجتماعی معقول و حتی دموکراسی می‌داند و با علم کردن بی‌رویه انفورماتیک، به‌خورد رهبران فکری و سیاسی جهان واپس مانده و توسعه نیافته می‌دهد که صنعتی شدن به سود شمایست. مفهومش این است که اگر کشورهای جهان سوم هم صنعتی بشوند، پس کالاها و فرآورده‌های تکنولوژیکی بیست کشور صنعتی جهان در کدام بازار به فروش برسد تا درآمد سرانه آنان از مرز ۱۰۰۰۰ دلار تجاوز کند و از فرط مواد غذایی پرکالری اکثریت مردم کشورهای توسعه‌یافته به‌سوء هاضمه بیافتند. در چنین مواقعی است که تکاپوی جهانی به‌ابزار فرهنگی خرفت کردن مردم کشورهای جهان سوم بدل می‌شود و نویسنده آن، فراموشکار، سردرگم آشفته و رسن‌باز، و چنین خصیصه‌هایی با ادعای اودر دیباچه کتاب متناقض است که: مخاطب من، همه‌کس و همه جهان است. تکاپوی جهانی، نخواستۀ یا نتوانسته است، براین پرسش اساسی، پاسخی عقلانی و قانع‌کننده بدهد که چرا قیمت نفت از سال ۱۹۰۰ تا ۱۹۷۰ بین یک دلار و ۲۰ سنت تا یک دلار و ۸۰ سنت بوده، اما قیمت کالاهای صنعتی گاه تا ۱۰۰۰ برابر افزایش یافته است، یعنی کشورهای صنعتی و تولیدکننده کالا، قیمت‌های خودش را با آهنگ تورمش افزایش داده و قیمت‌های فروشندگان مواد اولیه را در طول ۷۰ سال ثابت نگاهداشته است. و چنانچه کشورهای تولیدکننده نفت، استرحاماً درخواست تجدید نظر در بهای نفت را داشته باشند ناگهان آقای سناتور ویلیام فولبرایت از آن سوی جهان می‌فرماید:

« امروز تولیدکنندگان عرب نفت، قدرت نظامی ناچیزی

دارند. آن‌ها چون غزالان در جنگل درندگان هستند. ما باید

به‌عنوان دوست این مطلب را به آن‌ها یادآور شویم. اگر آن‌ها واقعاً

تعادل اقتصادی و اجتماعی قدرت‌های بزرگ به ویژه ما را برهم

زنند، خطرات هولناکی در انتظارشان خواهد بود. (ص ۹۲)

اما آیا واقعاً تولیدکنندگان نفت هستند که تعادل اقتصادی، اجتماعی قدرت‌های بزرگ و به ویژه آمریکا را برهم می‌زنند یا «یک بررسی جامع در ایالات متحد آمریکا توسط بنیاد ملی علم» (National Science Foundation) درباره این که، معلوم گردد، در پنجاه سال گذشته عامل عمده ترقی اقتصادی آمریکا چه بوده است، به عمل آمده است و پاسخ بررسی بطور خلاصه این است: نوآوری فنی.

مطابق گزارش بنیاد مذکور، رشد اقتصادی آمریکا از سال ۱۹۲۹ به بعد تا میزان ۵۰ درصد در گرونوآوری بوده است. (ص ۲۹۴)

«پدیده رکود در مجموع صنایع آمریکائی نتایج ویرانگرانه‌ئی دارد. رشد اقتصادی که در جریان دو دهه اخیر هرگز از ۴ درصد در سال کمتر نبوده، در ابتدای سال‌های ۷۰ به زیر ۳ درصد افتاده، سطح زندگی در آمریکا که تا سال ۱۹۷۲ همیشه اول بوده، در سال ۱۹۷۹ به پنجم تنزل یافته است.» (ص ۳۲۳)

«ایالات متحد، نخستین نشانه‌های بیماری انگلیسی را بروز می‌دهد.

ضعف نیروی تولید، پس نشینی در بازار جهانی، تنزل مهارت‌های حرفه‌ئی کاهش بودجه تحقیق، ایالات متحد نیز چون بریتانیای کبیر، تدریجاً تلاش تحقیقاتی خودش را در بخش‌های مربوط به دفاع ملی متمرکز کرده است.» (ص ۳۲۵)

«زمان پندارها به سر آمده است... بحران نفتی به بافت اجتماعی همه دموکراسی‌های صنعتی آسیب رسانیده است

وعلت اصلی این امر نه به وجود اوپک و نه استراتژی شوروی، بلکه بی‌سیاستی آمریکا است... گوئی این کشور بزرگ که این همه ایثار کرده، این همه مسئولیت به عهده گرفته، این همه شگفتی آفریده، این کشور بزرگی که بار دنیا را به دوش کشیده، ناگهان از نفس افتاده است.» (ص ۱۱۵)

«گوئی این کشور، که البته آخرین کشوری است که از

بحران انرژی آسیب می‌بیند در واپسین مرحله، روی قدرت نظامی خود حساب می‌کند. گوئی بزرگ‌ترین دموکراسی جهان، ناگهان از پویائی بازمانده است.

و طبق آخرین برآورد «بررسی زمین‌شناسی ایالات متحده [U.S Geological Survey] مجموعه ذخائر نفتی این کشور ۲۸ میلیارد بشکه است یعنی با آهنگ کنونی مصرف - جمعاً برای ۹ سال کافی است.» (ص ۱۱۶)

آهنگ کنونی مصرف یعنی چه ؟

«امروز در دنیا هر روز ۳۶۲ میلیون دستگاه وسیله نقلیه در حرکت است. اتحاد جماهیر شوروی با ۴۵۰ میلیون نفر سکنه خود، جمعاً ۳ میلیون دستگاه اتومبیل سواری دارد. آمریکا با ۲۲۰ میلیون نفر سکنه ۱۱۵ میلیون دستگاه» (ص ۱۱۸)

«۴۰ درصد کل اتومبیل‌ها در اختیار آمریکا، ۳۰ درصد در دست اروپا، ۱۸ درصد در کشورهای صنعتی، ۱۲ درصد در اختیار ۳ میلیارد سکنه جهان سوم.» (ص ۱۱۸)

«طی يك سال گذشته (۱۹۷۹) آمریکائی‌ها با اتومبیل‌های خود، ۱۹ میلیارد کیلومتر راه پیموده‌اند و هر روزه ۱۰ درصد کل تولید نفت جهان را مصرف کرده‌اند» (ص ۱۱۹)

با توجه به ارقام و آگاهی‌های یادشده معلوم شد که آیا کشورهای تولید کننده نفت عرب و غیر عرب هستند که تعادل اقتصادی، اجتماعی آمریکا و جهان غرب را برهم می‌زنند یا رکود و فقدان نوآوری علمی و تنعم و رفاه طلبی و مصرف‌زدگی آمریکا؟

«آمریکائیان فکر می‌کنند بالانازل شده و آنان گرفتارند. هیچ شورو اشتیاقی برای اقدام به کارهای نوین دیده نمی‌شود.

هرکس در هر جاهست جیره‌خوار نظام شده است» (ص ۳۷۷ - از سخنان جامعه‌شناس فرانسوی، میشل کروزیته [Michel Crozier])

□

اکنون هنگام آن فرارسیده است که از مؤلف کتاب به عنوان برگزیده

نخبگان کشوری که در تاریخ گذشته‌شان «فرمان نانت»^{۳۱} و جنگ‌های داخلی فلاخن^{۳۲} [Guerres de La Fronde] را داشته‌اند و به اعتقاد فرانسویان این کشور: «به وجود آمده است و این نقش را پذیرفته است که توطئه‌های دیگران را خنثی کند و با سلطه‌جویی‌ها مبارزه کند» (ژان ژیرود و - یادداشت‌های پراکنده پاریس) پرسیده شود، چرا در گفتن حقیقت درباره ایران طفره رفته اید. شما که داعیه دارید که این کتاب: «پرده از روی وقایع ناشناخته ولی اساسی برمی‌دارد که کافی است آن‌ها را بازگو کرد.» (ص ۱ مقدمه). شما که می‌دانید، تمام کشورهای تولیدکننده نفت عرب‌نستند ایران^{۳۳}، و تروئلا، مکزیك، اتحاد جماهیر شوروی (دومین کشور صادرکننده نفت) عرب نیست، پس چرا هنگامی که شحنة جهانی غرب، تازیانه انتقام برکف، نطع کیفر گردنکشان را گسترده تا بلندپروازی و افزایش بی‌رویه قیمت نفت، یا تحریم صدور نفت به غرب را پاسخ گوید و قهرش، گرد از قعر دریا برمی‌انگیزد و هرملتی را که طریق بغی و عدوان بپیماید، به نابودیش همت می‌گارند اساکت نشسته، یا حداکثر به طور ضمنی آنرا تأیید می‌کنید؟

شما آقای شرایبر، چرامانند «فرانک‌های مسیحی ادوار اولیه قرون وسطی به ایران می‌نگرید که وقتی جنگ‌های صلیبی در گرفت و مسیحیان متعصب را، به کشورهای اسلامی سرازیر کرد، همه کشورهای اسلامی را که ایران هم جزو آن‌ها بود، سرزمین کفار و دشمنان مسیح تلقی کردند، هرچند ایرانیان از آن حادثه نیز به سلامت جستند، زیرا از میان همه فرزندان شرق، زردشت نخستین کسی بود که غرب او را پذیرفت»^{۳۴} و حالا کشور ایران با جنگ ناخواسته وحشیانه، کیفر مشارکت در برهم زدن تعادل اجتماعی، اقتصادی جهان غرب را می‌بیند یا آن‌گونه که قلمداد کرده‌اید: ناموافق بودن با آرمان اعراب در پشتیبانی از تحریم صدور نفت به جهان غرب؟ و یا هیچکدام تنها آن‌چه آقای آندره فونین [Andre Fontain] در کتاب يك بستر و دورویسافرموده است:

«... حالا فقط يك نفر با عنوان امپراتور در جهان باقی مانده

است و او هیرو هیتو است که از صورت يك بت زنده، مبدل به

پادشاه مشروطه ژاپن گردیده و با سرگرم کردن خود به زیست

شناسی دریائی ، عمرش را در آرامش سپری می‌کند.^{۳۵}
 وبه راستی مشکل اساسی غرب در قبال کشورهای تولیدکننده نفت چیست؟
 مشکل اساسی جهان بهره‌ور از عقلانیت تاریخی و منطق خردگرا در رویارویی
 با محروم‌ترین و فقیرترین مردم جهان ، یعنی صاحبان اصلی مواد اولیه و از
 آن‌شمار نفت کدام است.

تکاپوی جهانی از زبان ژرژ کلمانسوی فرانسوی (Georges Clemenceau)
 پاسخ می‌دهد:

«ازاین پس برای ملت‌ها و خلق‌ها ، يك قطره نفت، ارزش
 يك قطره خون را دارد...» (ص ۶۱)



برگردان متن کتاب تکاپوی جهانی به زبان فارسی روان و یکدست است.
 نشر چاپك نویسنده و تسلط کافی مترجم (آقای عبدالحسین نيك گهر)، تلفیق
 خجسته‌ئی از يك كار فرهنگی با ارزش را پدیدآورده است،
 موارد اندکی چون جایگزین شدن «نمود» به جای فعل «گرد»، یعنی
 پیروی از غلط رایج ۱ و یا استفاده قابل گذشت از ترکیب نادرست: «برعلیه» را
 بی‌گمان باید در ازاء کوشش ستودنی و مآجور آقای نيك گهر از یاد برد. ترجمه و نشر
 کتاب‌هائی چون تکاپوی جهانی با وجود کم و کاستی‌های گونه‌گون آن ، همزمان
 ساختن ذهن و اندیشه کتابخوان فارسی‌زبان با مسائل مختلف مطرح زمانه‌ماست.
 کاری که ارج و اهمیت آن را غبار گرفتگی پنجره‌های بسته آگاهی‌های روز،
 به روشنی بیان می‌کند.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شیوه نگارش متن فارسی کتاب تکاپوی
 جهانی، بهره‌گیری فراخور و معقول از واژه‌های اهلیت یافته فارسی و
 نهادن آن‌ها در برابر واژه‌های فرنگی است. ای‌کاش در چاپ سوم کتاب،
 مترجم ارجمند ، بدنبال بخش کتابشناسی ، فهرست اعلام را می‌افزود.

پانویس ها

۱- چرا شهروندان کشورهای غربی به راه خطا رفته‌اند؟ این توضیح به‌ویژه برای هوشمندان افسون شده‌یست که با مطلق‌انگاری، می‌پندارند، جهان غرب یکسره «مقام عقل و استدلال و اتکاء بشر به‌درایت خود و داشتن ذهنی منطقی و شکاک و استدلالی است.» (ص ۱۱- گشت‌ها، چند مقاله: داریوش آشوری) و «از آنجا که اروپائیان در عصر جدید پرچمدار تفکر و شکل‌دهنده‌ی جهان بوده» (ایضاً) و انسان در تمدن جهان غرب، «اسماعظمی است که کل ارزش‌های این تمدن از آن سرچشمه می‌گیرد... و این انسان نوعی کل، که کل صفات نوعی انسانیت در او مندرج است، دارای توانائی است که دارای اراده‌ی مختار است و همه‌چیز باید در برابر اراده‌ی او سرفروء آورد.» (ص ۱۴- ایضاً).

پرسش این است: چرا شهروندان کشورهای غربی در نظر سنجی و یا هم‌دِرسی، مخالفت قاطع خود را با اعطای کمک دولت‌هایشان (جهان غرب)، به کشورهای توسعه نیافته جهان سوم، (کشورهای درگیر در آشوب و طغیان و تلاطم‌های اجتماعی و سیاسی)، اعلام کردند و در داوری خود راه خطا رفته‌اند.

این که در اصل، شهروندان کشورهای غربی حق داوری درباره‌ی سرنوشت کشورهای جهان سوم دارند، یانه، بحثی دیگر است اما، نظر - سنجی مجله‌ی آلمان غربی (اشترن - Stern) و فرانکفورت دوم دولت سوئیس، هر دو در سال ۱۹۷۹ میلادی است که مقارن است با یکی از عظیم‌ترین و پرماجرترین بحران‌های سیاسی، اجتماعی برخی از کشورهای جهان سوم، در دوران پس از جنگ دوم جهانی، و پرواضح است که رسانه‌های گروهی (یعنی ابزار افکار عمومی سازی) جهان غرب، با چه شدت وقوت و ترفندها و شگردها و کنش‌گزاری‌هایی قبل از سال ۱۹۷۹ وقوع برخی رویدادها را در این منطقه از جهان پیش‌بینی کرده بودند! و نیز اتفاقات رخ داده در آن سال را، به وجهی که شاید و باید نتایج سیاسی مطلوب، از آن عاید شود، به «خورد» افکار «شهروندان در مقام عقل! کشورهای غربی» دادند، به نحوی که افکار عمومی مردم کشورهای که بایست علی‌الاصول دارای «ذهن منطقی و شکاک و استدلالی» باشد، در موضع منفی نسبت به کشورهای توسعه نیافته جهان سوم قرار گرفتند.

بنابراین چنانچه همان پرسش‌ها در مقطع زمانی دیگری (به‌جز سال ۱۹۷۹) برای شهروندان کشورهای غربی مطرح می‌شد و افکار عمومی مردم آن کشورها زیررگبار شوک‌های روانی-تبلیغاتی، و اخبار حیرت‌آور، قرار نمی‌گرفت. بدون تردید، پاسخی جز آن چه به نظر سنجی و همه‌پرسی یادشده دادند، اعلام می‌کردند. و یعنی جناب جهان غرب که مارشال مک‌لوهان دارد، راه بهره‌گیری تأثیر گذارنده از وسائل ارتباط جمعی برای حقنه کردن طرح‌های سیاسی‌اش را هم به خوبی بلد است. و چه نیک گفته‌است، دربارهٔ نقش جادوئی رسانه‌ها: (رولان بارت: «بین نام‌گذاری و قضاوت فاصله‌ئی وجود ندارد.» - هربرت مارکوز: انسان تک‌ساختی - ترجمه دکتر محسن مؤیدی - ص ۱۲۶)

۲ - «میکروپروسسور: [Micro Processeur]، یک رایانه (کامپیوتر) کوچک و کامل و برنامه‌ریز است. برنامه‌های آن بر روی یک چیپس [Chips] پولکی به وسعت یک میلی‌متر مربع از سیلیسیوم [Silicium] حک می‌شود. ماده سیلیسیوم فراوان‌ترین عنصر در طبیعت است. همراه با اکسیژن، ماسه‌های ساحلی کویری، قعر اقیانوس‌ها و قشر زمین را تشکیل می‌دهد.» (ص ۲۴۳ کتاب تکاپوی جهانی).

۳ - فرانسیس رابله: [Francis Rabliais] - (۱۵۵۳ - ۱۴۹۴ میلادی)، نویسنده و متفکر انسان‌دوست فرانسوی

۴ - میگوئل سروانتس: [Miguel de Carvantes] (۱۶۱۶ - ۱۵۴۷ م)، اسپانیائی، مصنف «دون کیشوت»

۵ - ژول میشله: [Jules Michelet] - (۱۸۷۴ - ۱۷۹۸ م)، سیاستمدار و مورخ وادیب فرانسوی.

۶ - هربرت مارکوز: [Herbert Marcuse] - (۱۸۹۸ م)، متفکر بزرگ فلسفه معاصر مغرب زمین، که در زمینه اعتقاد به مفهوم اصالت بشر (اومانیزم - Humanisme)، و نقد نظری جهان‌سرمایه‌داری، هم تراز فیلسوفان و نخبگانی چون: کارل یا سپرس - مارتین هایدگرو... است.

۷ - هربرت مارکوز: انسان تک‌ساختی، ترجمه: دکتر محسن مؤیدی - (ص ۲۴ - ۱۷)

۸ - آندره فونتین [Andre Fontain] - یک‌بستر و دورؤیا - ترجمه: عبدالرضا هوشنگ مهدوی - نشر نو - تهران - ۱۳۶۲، ص ۷۵.

۹ - بحران‌های بزرگ جهانی پس از جنگ جهانی دوم جهانی عبارتست از: بحران آذربایجان ایران - بحران برلن - بحران کرم - بحران جنگ اعراب و اسرائیل - بحران برلن - بحران کرم - بحران موشکی کوبا - بحران جنگ ویتنام - بحران افغانستان - بحران گروگان‌گیری در ایران - بحران جنگ عراق با ایران - بحران لبنان.

۱۰ - (بانگاهی سریع به سیر حوادث بیست سال گذشته (۱۹۶۳-۱۹۸۳) که بخشی از آن را دورهٔ دتانت، [DETENTE] - (يك واژهٔ فرانسه است که در اصل راحتی و آرامش معنی می‌دهد، ولی در اصطلاح سیاسی آن را تنش‌زدائی - تشنج‌زدائی، یا حالت تفاهم و آشتی معنی کرده‌اند.) نام نهاده‌اند، می‌توان به علل بحران کنونی روابط ابرقدرت‌ها، پی‌برد. درواقع موشکی کوبا، (به گفتهٔ: آندره فونتین - زور آزمائی بین خروشچف و کندی - «ص ۱ مقدمه: يك بسترو دورؤیا»، در سال ۱۹۶۲ که آمریکا و شوروی را تا آستانهٔ يك جنگ اتمی پیش‌برد، ... نه فقط خطر فاجعهٔ يك جنگ اتمی را تامل‌دتی طولانی از میان برد، بلکه ... زمینهٔ مساعدی برای تفاهم و نزدیکی آمریکا و شوروی فراهم ساخت. نخستین ثمرهٔ این تفاهم، امضای قرارداد منع آزمایش‌های اتمی در جو زمین و فضا و دریا در ۲۵ ژوئیه سال ۱۹۶۳ بود) - «ص ۲۱-۲۰ سقوط ۸۴، نوشته: پل‌لواتین». آندره فونتین تعبیر جالبی از تشنج - زدائی یا سومین دورهٔ طولانی آرامش بین شرق و غرب دارد: (... فرق میان جنگ سرد و تنش‌زدائی به مفهوم امروزی آن هنوز کاملاً روشن نشده است. افلاطون در کتاب فدون می‌نویسد: «وقتی خداوند خواست دو دشمن دائمی یعنی دردولت را باهم آشتی بدهد. دم آن‌دورا به یکدیگر گرمزدا». (ص ۲ مقدمه - يك بسترو دورؤیا).

۱۱ - «چین هم چون هیولای دهشتناکی است که در خواب فرو رفته. بهتر است، هم‌چنان در خواب باشد زیرا، هنگامی که بیدار شود، دنیا را به لرزه درخواهد آورد». (ص ۲۰۶ - جنگ حقیقی: ریچارد نیکسون رئیس‌جمهور سابق آمریکا - ترجمه دکتر جعفر ثقه‌الاسلامی - نقل قول تنگ‌شیائوپینگ [Teng Hsiaoping]).

۱۲ - آندره زیگفرید [Andre Sigfried]، عضو فرهنگستان فرانسه، سلف آقای شرایبر - کتاب روح ملت‌ها، [I'Amedes Peuples]، ترجمهٔ احمد آرام -

ص، ۱۷. برهذیان ها و نظریه‌های تحقیر آمیز پژوهندگان و نویسندگان از ایندست. یکی از ایرانیان دانشمند: امیرمهدی بدیع، در کتاب: یونانیان و بربرها (ترجمه احمد آرام) پاسخ دقیق و شایسته داده است.

۱۳ - نامه علوم اجتماعی - از انتشارات مؤسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی - دوره ۱ - شماره ۳، بهمن ۱۳۴۸ - ص ۱۷۶ - گاستون بوتول - ترجمه: عبدالحسین نیک‌گهر: «ناپلئون خداوند جنگ».

۱۴ - هنگامی که از «جهان غرب» سخن گفته می‌شود، سه مفهوم متفاوت، به ذهن متبادر می‌شود:

الف :- جهان غرب که بخشی از قدرت جهان و بلوک‌بندی سیاسی‌ئی است، در کنار بلوک‌بندی سیاسی واژه مرکب دیگری به اسم: «جهان شرق».

ب:- جهان غرب، مشعر بر مفهومی است که واژه اروپائی آن (Occident) است، در برابر واژه اروپائی شرق (Orient) که جهان‌بینی مارکسیسم - باماهیت فلسفی آن، و با هر تعریفی که در اثبات یا تحدید کارآمدی آن بکار رود - بخشی است از مقوله شناخت همین «جهان غرب»، و از لحاظ فلسفی و علمی تحلیل و توجیه پذیر.

ج:- «غرب» به عنوان مفهومی رمزی و کنایی، در ادبیات فارسی و عرفانی ایران: (... یا مغرب به عنوان رمز ابهام، تاریکی، غروب آفتاب حقیقت، دور افتادن از حق و حقیقت و فرورفتن در ظلمت آمده است. این رمز که به مجاز از گردش روزانه‌ی خورشید و برآمدن و فرورفتن آن گرفته شده، گاه در بعضی آثار، معنای صریح جغرافیائی نیز یافته است، که اشاره به دو نوع بینش بشری دارد که سرچشمه‌ی یکی یونان است و فلسفه آن و سرچشمه‌ی دیگری سرزمین‌های آسیائی و حکمت آن.

در این معنا، شرق مظهر بینش عرفانی و دینی و توجه به باطن و دل و صفا و روشنی در پرتو تابش نور حقیقت عالم.) - «ص ۱۱ - گشت‌ها، چند مقاله: داریوش آشوری».

۱۵ - هوانورد فرانسوی (۱۹۳۶ - ۱۸۷۲ م) که نخستین بار در سال ۱۹۰۹، با هواپیما از روی دریای مانس عبور کرد

- ۱۶- هوانورد آمریکائی که در سال ۱۹۲۷، برای نخستین بار، یکسره از آمریکا به فرانسه بر فراز اقیانوس اطلس، پرواز کرد.
- ۱۷- برتون وودز، کنفرانس بین‌المللی است که در برتون وودز در ایالات متحد در ژوئیه ۱۹۴۴ برای بحث دربارهٔ نظام پرداخت‌های بین‌المللی تشکیل شد. از نتایج آن تأسیس صندوق بین‌المللی پول و بانک بین‌المللی ترمیم و توسعه است.
- ۱۸- اورو دلار یا دلار اروپائی، دلارهایی است که توسط افراد و مؤسسات خارج از ایالات متحده نگهداری می‌شوند.
- ۱۹- ایضاً، کتاب روح ملت‌ها - آندره زیگفريد ترجمهٔ احمد آرام.
- ۲۰- «بهترین شرقیان، به‌طور متوسط، از لحاظ کارآمدی، ارزش‌حقیق‌ترین غربیان را ندارد.» (ایضاً - روح ملت‌ها ص ۲۲۲)
- ۲۱- در نظریات جهانی ژئوپولیتیک [Geopolitik]، سیاست جغرافیائی یا بررسی روابط و تأثیر محیط و جغرافیایی سیاسی در قدرت ملی، در آغاز قرن بیستم، دانشمندی انگلیسی به نام: سر هالفورد مکیندر [Sir Halford MacKinder] - (۱۸۶۱-۱۹۴۷ م)، نظریه: هارتلند [Heartland] خود را در برابر جغرافی‌دان دیگری به نام آلفرد ماهان [Alfred Mahan] (۱۸۴۰-۱۹۱۴)، مطرح کرد. ماهان معتقد بود که لازمهٔ حکومت بر دنیا، تسلط بر دریاهاست. مکیندر: «نظریه معروف خود را این چنین ارائه داد: هر کس بر اروپای شرقی تسلط یابد بر ناحیه هارتلند نیز مسلط خواهد شد، هر کس بر هارتلند تسلط یابد بر جزیرهٔ جهانی مسلط خواهد شد. هر کس که بر جزیرهٔ جهانی تسلط یابد، حکومت دنیا را بدست خواهد گرفت.» هارتلند از نظر مکیندر: «شامل سراسر روسیهٔ اروپا تا دریای بالتیک - قسمت‌های قابل کشتی‌رانی دانوب وسطی و سفلی - دریای سیاه - آسیای صغیر - ارمنستان - ایران و مغولستان است.» (اصول و مبانی جغرافیای سیاسی: درهٔ میرحیدر - انتشارات دانشگاه تهران - ۱۳۴۷ - ص ۲۶-۲۷)
- ۲۲- [چوئن لای، اشراف زاده‌ی چینی، که توانست کشورش را از تلاطم انقلاب فرهنگی نجات دهد، با اشاره به يك ضرب‌المثل قدیمی چینی می‌گفت: - دوا بر قدرت در يك بستر می‌خواهند ولی رؤیاهای متفاوت می‌بینند.] - (ص ۲ مقدمه: يك بستر و دورؤیا)
- ۲۳- حذف واژهٔ (فارس) از نام تاریخی خلیج فارس، آن هم از سوی رئیس

جمهوری ایالات متحده آمریکا، جز کرنش در برابر برخی رهبران سبکسر کشورهای عربی، تعبیر دیگری ندارد. ای‌کاش آقای جیمی-کارتر، همراه آموزش‌هائی که از آقای برژینسکی در زمینه مسائل بین‌المللی فرامی‌گرفت، فهرست اسامی صحیح مناطق جغرافیائی جهان را نیز می‌آموخت.

۲۴ - میکرومگاس، نام داستانی است نوشته ولتر، که از دو جزء Micro به معنی کوچک و Megas، به معنی بزرگ ترکیب شده و به مفهوم نسبی و نسبیت، در ارزش نهادن بکار می‌رود.

۲۵ - آندره مالرو [Andre Malraux] - (۱۹۷۶-۱۹۰۱م)، یکی از نامدارترین نویسندگان تاریخ ادبیات معاصر فرانسه و جهان: «مالرو، یعنی حکمت جوشان و درون‌نگر شرق و خرد و منطق تحلیل‌گر غرب، آمیزه‌ئی رضایتبخش از فرانسه و دنیا» (لوموند - نوامبر ۱۹۷۶)

۲۶ - سن ژوست: [Louis Antoine Leon Sait-Just] - (۱۷۹۴-۱۷۹۷م)، سیاستمدار فرانسوی، ملهم از اندیشه‌های فلسفی قرن هیجدهم، ستایشگر «روبسپیر» [Robespierre]، خواهان یک جمهوری برابری‌گرا و پرهیزگار هوادار ترور، به گمان آن که ترور شالوده تقوا و پرهیزاست، بنای یک جمهوری آرمانی را طرح کرد که منابع اقتصادی و معنوی‌اش، باید از زمین تأمین شود. توزیع ثروت‌های ملی را میان بینوایان توصیه می‌کرد. در ژوئیه ۱۷۹۴، همراه روبسپیر فساد ناپذیر، سرش زیر گیوتین رفت - (افسانه شکسته مالرو - ترجمه حسین مهری - ۱۳۵۷ - انتشارات توس - ص ۵۸)

۲۷ - از مقاله ماکس گالو [Max Gallo]، (سخنگوی کنونی دولت سوسیالیست فرانسه) در مرگ آندره مالرو، با عنوان: خط‌سیر مالرو - اکسپرس شماره ۲۹ نوامبر ۱۹۷۶ - افسانه شکسته مالرو.

۲۸ - ژان مولن [Jean Moulin] - (۱۹۴۳-۱۸۹۹م)، میهن‌پرست و مبارز دلیبر فرانسوی، که به عنوان، استاندار اورولوار [Eure-ET-Loire] در ژوئن سال ۱۹۴۰، به مقابله با آلمان هیتلری برخاست، سپس به لندن رفت و در سال ۱۹۴۳ با چتر در فرانسه فرود آمد. در سال ۱۹۴۳، در پاریس به عنوان نخستین رئیس شورای ملی نهضت مقاومت برگزیده شد و به دام گشتاپو افتاد. ژان مولن در قطاری که او را به آلمان می‌برد، درگذشت خاکستر جسد وی در سال ۱۹۶۴ به «پانتئون» آرامگاه جاودانگان فرانسه

منتقل شد. (افسانه شکسته مالرو: حسین مهری - ص ۴۴).

۲۹- کلام آندره مالرو - مقاله ماکس گالو.

۳۰- سلسله جنگ‌های زورمندان جهان در قرن بیستم، نخست با مبارزه روسیه تزاری و ژاپن بر سر تسلط بر نواحی خاور دور به ویژه منچوری و کره آغاز شد: «ژاپن در ۹۵ - ۱۸۹۴ با امپراتوری چین جنگید و پس از شکست قاطع آن کشور، کره و فرمز و شبه جزیره لیاوتونگ liaotung را که در جنوب منچوری قرار دارد و شامل بندر سوق الجیشی پرت آرتور [Port arthur] است از چین بدرآورد. ولی پس از آن پیروزی روسیه، با حمایت فرانسه و آلمان، در روابط چین و ژاپن مداخله کرد و نگذاشت که ژاپن متصرفات را ضمیمه خاک خود کند...» همین امر مقدمات برخورد دو قدرت زورمند آن روزگار را فراهم ساخت تا این که سرانجام «شامگاه هشتم فوریه ۱۹۰۴ (ژاپن) ناگهان به ناوگان نظامی روس در پرت آرتور حمله کرد و جنگ را بی‌اعلان جنگ آغاز کرد...» و با پیروزی‌های پی‌درپی... «در ماه مه ۱۹۰۵ طی نبردی که در تنگه تسوشیما [Tsushima] در گرفت، ناوگان بالتیک روس را که آخرین کشتی‌های جنگی آن کشور بشمار می‌رفت، درهم شکست و از میان برد» (ص ۷-۹ کتاب اخگر انقلاب‌ها - کاوه دهگان - ۱۳۵۷).

۳۱- فرمان نانت: «فرانسویان نیمه اول قرن هفدهم که هنوز آشفته‌گی‌های دوره رنسانس را بیاد داشتند... جنگ و خونریزی آنان را به‌ستوه آورده و بحث‌های گوناگون درباره مسائل مذهبی روح‌شان را خسته کرده بود، دیگر دوست نداشتند که برای تفسیر کلمات، زندگی خود را پریشان سازند و حتی گروهی از هم‌وطنانشان را به گناه اعتقاد به افکاری غیر از آن چه خود بدان معتقد بودند، برباد دهند... هانری چهارم به موجب فرمانی که آن را در شهر (نانت) صادر کرد، هم‌کیشان سابق خویش را از امتیازات مدنی فراوانی برخوردار نمود [کذا] و آنان را در انجام مراسم دینی‌شان آزاد گذاشت.

هانری چهارم در آغاز پروتستان بود و از پروتستان‌ها پشتیبانی می‌نمود [کذا]. لذا فرانسویان کاتولیک علیه او سربه طغیان برداشتند و او ناگزیر شد، برای جلوگیری از جنگ‌های داخلی مجدد، از مذهب خود برگردد و به مذهب کاتولیک درآید. ولی در باطن پادشاهی آزاد فکر بود. در نامه‌ئی که از او برجای مانده، می‌گوید: - من اگر از پذیرفتن

دینی ناگزیر کردم، یا مسلمان می‌شوم، یا پروتستان.» (ص ۱۸ - ایران در ادبیات فرانسه - دکتر جواد حدیدی استاد دانشگاه).

۳۲- «جنگ‌های داخلی فلاخن، جنگ‌هایی بود که بین سال‌های ۱۶۴۸ و ۱۶۴۹ تا ۱۷۵۳ روی داد. انگیزه این دو جنگ، تفوق جوئی فتودال‌ها و اعضای مجلس بر حکومت مرکزی بود. در این تاریخ لوئی چهاردهم بیش از ده سال نداشت، و امور دولت زیر نظر نایب‌السلطنه ملکه مادر [Anned' Autriche]، اما با تدبیر و کفایت مازارن [Mazarin] اداره می‌شد.» (ایضاً: ایران در ادبیات فرانسه - ص ۱۹).

۳۳- «اصولاً تا اواخر قرن پانزدهم میلادی، فرانسویان همه مسلمانان را عرب می‌خواندند، ولی از اوایل قرن شانزدهم که ترکان عثمانی امپراتوری بزرگی را پی‌ریزی کردند و قدرت عظیمی در برابر کشورهای مسیحی پدید آوردند، فرانسویان جای اعراب را به ایشان دادند. تا آن که در طول قرن هفدهم ملیت‌های مختلف اسلامی را از یکدیگر باز شناختند.» (ایضاً - ایران در ادبیات فرانسه - ص ۷).

۳۴ - ایران در ادبیات فرانسه : دکتر جواد حدیدی ، استاد زبان و ادبیات فرانسه - انتشارات دانشگاه - ص ۵

۳۵ - کتاب يك بستر و دورؤيا - ص ۵۸۱

یادی از بهرام صادقی

هوشنگ گلشیری

و هوالحی

با کمال شغف به اطلاع دوستان و آشنایان می‌رساند که
بهرام صادقی زنده است

بله، زنده و حی و حاضر، همانطور که بود: بلند و باریک و با چشم‌های
مهربان؛ اما زهرخندی بر لب. اصلاً شوخی کرده است، با همه‌ما. مگر از پس
۱۳۴۶ حتی از همان ۴۰ سال چاپ ملکوت، همین کارها را نمی‌کرد، باتو، یا
باهر کس؟ — پیغام می‌گذاشت که: «حتماً بینمت، کار واجبی است.»

روز و ساعت و حتی جای دقیق وعده را هم متذکر شده بود: «همان میز
کدسه کنج طرف راست فیروز است.»

بعد هم نمی‌آمد، یک هفته‌ای هیچ جا نمی‌آمد، گاهی حتی ماهی هیچکس
نمی‌دیدش، به هر جا هم که سر می‌زدیم، بی‌فایده بود. بالاخره روزی درجایی پیدایش
می‌شد. می‌خندید. گاهی حتی سرچهار راهی و به ناگهان درنگی می‌کرد،
چیزی یادش آمده بود، می‌گفت: «دو دقیقه همین جا باش، برمی‌گردم.»

از خم کوچه که رد می‌شد، باز برمی‌گشت: «جایی نروی، ها!»
نمی‌آمد، می‌دانستیم که نمی‌آید، اما می‌ایستادیم، آنقدر که به قول
خودش در سراسر حادثه:

دراواٹل جوانی کریمی بود که به وعده‌اش وفا می‌کرد،
ساعتها در انتظار دوستان معدودش در نقاط مختلف شهر می‌ایستاد
و پایه پا می‌کرد و از آنجا که دوستانش دیر می‌آمدند، به بیماری
واریس دچار شد.

سنگر و قمقمه‌های خالی، (ص ۱۳۹)

همیشه هم وقتی بالاخره می‌دیدیش، کاری تازه نوشته بود. راه می‌رفت
ویک بند می‌گفت: «وقتی آقای کامبوزیارا خاک کردند، خاک گور انداختش بالا.»
می‌بافت: جسد می‌افتد روی خاک و کفن، تکه به تکه، باز می‌شود، مثل
ذرورق‌هایی که از دوروبر یک شوکولات باز می‌کنند، لخت و عور. خوب،
می‌برند و در رودخانه می‌اندازندش. موج‌های آب انداختندش بیرون.»
همه‌چیز را با ذکر جزئیات می‌گفت و با وقفه‌هایی در کلام و با حرکات
دست و سکنات چشم و گونه و ابرو مؤکد می‌کرد، مبادا کامایا نقطه نوشته‌ای که
می‌خواند، از قلم بیفتد: «رفتند اسب آوردند و آن بدن سردولخت را انداختند
پشت اسب و بردند یک جایی و وقتی آتش درست و حسابی گرکشید: مرده
را انداختند وسط آتش.»

آتش هم نپذیرفته بود، می‌گفت: «تفش کرد بیرون!»

بعد هم قرار می‌گذاشت همین فردا، ساعت هشت ریع کم، صبح، نسخه‌اش
را بگذارد پیش کی. باردیگر اگر می‌دیدیش، یادش نبود که چیزی به شکل
مکتوب خوانده است، از بس کار می‌کرد: «یک کارتازه دارم که...»

از کتابهایی هم که خوانده بود، می‌گفت. اگر هوس روشن فکرانه کسی را به
پلیسی خوانی کشانده بود، می‌شنید که او هم علاقمند است. از خیلی پیش هم
می‌خواند. این را از آثارش می‌شد فهمید. بعد می‌گفت که اخیراً کتابی خوانده
است، از کی. اسمی را می‌برد. نشنیده بودیم. ترجمه نشده بود. می‌گفت:
«چطور، نمی‌شناسیش؟ معرکه است.»

بعد داستان را، نه خلاصه را که همه کتاب راسطربه سطر و با شرح و بسط

* متن خطابه‌ای است که در مجلس ترحیم بهرام صادقی در مسجد
ولی عصر خیابان حشمت‌الدوله سابق خوانده شد.

همه جزئیات می‌گفت: کتاب نبود، و چنین نویسنده‌ای وجود نداشت.
در بحث‌های دیگر هم همینطور بود، طرفی را می‌گرفت، آنهم در
زمانه‌ای که:

يك روز «اشی» و «مشی» و «میرزا سلیمان»، دور هم
نشسته بودند. اشی چشمهای قی‌آلودش را پاك می‌کرد و مشی
دست تو بینی‌اش می‌برد و میرزا سلیمان گوشش را می‌خاراند.

همان، ص (۴۱)

خوب پس از اعمالی چنین مهم دیگر چه فرق می‌کرد، کدام بگویند:
«خب، حالا چه کار کنیم؟»، یا حتی هر سه بپرسند؟ چنان هم استدلال می‌کرد
که آدم واقعاً مرعوب می‌شد. نمی‌شد جدی نگرفت، دست و بال می‌زدی،
گرچه می‌دانستی بال بال زدنت برای او فقط مهم است.

کی بود، کجایی بود این آدمی که می‌توانست حتی در شفاهیات و در
حضور چند لحظه‌ای‌اش چنان چهره‌ای از زندگی آن‌روز و هرروزی چون
آن روزگار ترسیم کند که وقتی مخاطب به‌خانه می‌رسید بایست کاری می‌کرد،
انصراف‌خاطری می‌جست، تا مبادا به دیدن طنابی یادری نیمه‌باز به مهتابی
مشرف به خیابان، کاری دست‌خودش بدهد؟ اگر هم خسته بود، می‌گفت:
«امشب حالش را ندارم، اگر نه کاری می‌کردم تا خودکشی کنی.»

تازه مگر اودر آن ده، یاگیرم یازده سالی که نوشته بود (از ۱۳۳۵ تا
۱۳۴۶) بهترین چهره‌پرداز همان سالها و حتی سالهایی پس از آن نبود:

من همه‌چیز و همه‌کس را شناخته‌ام و حنای هیچکس برایم
رنگی ندارد. چه‌چیزباردیگر مرا به‌آن دنیاهاى انسانیت و بشریت
و بزرگی و علو پیوند خواهد داد؟ ... سرشت من و حقیقت زندگی
و سرنوشت من در این نیست که يك راه معین را دنبال کنم، چه
سقوط باشد و چه صعود، بلکه آن است که دائم معلق بزنم، در
برزخ‌باشم، نوسان کنم، خودم را به‌این طرف و آن‌طرف بکشانم
و همین‌روزگاری می‌تواند مرا از سقوط و فساد نجات بدهد.

همان، ص (۲۰۲)

نمی‌گویم همهٔ راهها مسدود است، نه اینها بی‌معنی است، همه چیز وجود دارد و از این‌پس هم وجود خواهد داشت، حتی همه چیز درست خواهد شد، به این نکته ایمان دارم ولی ... ولی بامن فقط گذشتهٔ من باقی مانده است و امروز؟ می‌ترسم که به‌دام امروز بیفتم. وای بر من اگر به‌دام امروز بیفتم! روزی که فقر و بیچارگی، خود را شاعرانه پنهان می‌کند تا به قول تو اشرافیت، در همان جلوه‌گاههای پرزوری که پیش از این هم بوده است خودش را تبرئه کند، خودش را محق قلمداد کند، روزی که عوام فریبی تا حد دانش اجتماعی پیش رفته است، روزی که مفاهیم عوض شده است، روزی که به برادرت و به دوست چندین ساله‌ات و به زنت اطمینان نداری. بگو هوا بارانی است، رعد خشمش را بر سرت فرو می‌ریزد. بگو آفتاب سوزان و درختانی است، نیزه‌های نور بدنت را خواهد گذاخت. معامله کن، پس انداز کن، زمین بخر، دروغ بگو، کرنش کن...

همان صفحات (۲۰۲ و ۲۰۳)

و حال دیگر همانگونه می‌زیست که نوشته بود، و ما باید ویرانی شکست پس از ۳۲، اصلاً عواقب هر شکست، یا حداقل جلوهٔ عام همهٔ شکست‌های اجتماعی را در آثار او بجوئیم، در روزگاری که:

دیشب طبق گزارش خبرنگار مخصوص اطفال، کودکی یکساله‌ای ملقب به اشکبوس، همانطور که در بغل مادرش بوده است ناگهان خود را به میان حوض آب پرتاب و دردم به هلاکت می‌رسد...

همان، ص (۷۸)

و او اینهمه را نه تنها در حیطهٔ کلام، که در حرکات و سکنات نشان می‌داد؛ در حرکت چشم‌هاش، در انگشت‌های کشیده و عصبی و حتی در رنگ لب‌ها، چرا که مخاطبان او - از استثناءها که بگذریم - همه آن بودند که او دیده بود:

شما قرار بود تکلیف مرا معلوم کنید. من چرا اینطور هستم؟

'صلا حوصله‌ام سررفته است . دلم از همه چیز به هم می‌خورد. اینقدر از این بهروز بدم می‌آید ، پسرۀ احمق، با آن مثنوی خواندنش. يك وقتى بود که ما همه کمونیست بودیم، خیلی چیزها را قبول داشتیم ، خیلی چیزها را هم قبول نداشتیم. اما ، باور کنید، کار می‌کردیم ، من به تنهایی ، خودم، از دل و جان . حالا من نمی‌دانم چه کار کنم. ماتریالیست خداپرست شده‌ام ! مثنوی ... يك دنیا ، مولوی ... يك آدم گنده ، يك غول . اما به ما چه ؟ به این بهروز احمق چه که همه چیز را باور می‌کند. يك ذره اعتقاد ... به اندازه يك بال‌مگس ... به هر کس و هر چیز ، دلم برای يك ذره اعتقاد پر می‌زند ، اعتقاد به هر چه می‌خواهد باشد ...

همان ، ص (۱۵۸ و ۱۵۹)

خوب ، با این تفاصیل که گفتیم و ناگفته‌ها می‌ماند تا او خود بیاید و بگوید ، چرا فکر نمی‌کنیم که بازی است؟ کسی را فرستاده تا با چشمی‌گریان خبری بدهد. خوب ، خبری است مهم، و در عالم ادب‌دهان به دهان می‌رود. بعد هم، خود او یا کسی دیگر پای تلفن نشسته است: «بله، بله، حتماً ، دوروز پیش سکتۀ کردند...»

كلك زده است آنهم به ما که با کمال تأسف را بارها خوانده‌ایم ، همان که کسی در مراسم ترحیم خودش شرکت می‌کند ، آقای مستقیم که :

خود نمی‌دانست چرا و از چه وقت به این سرگرمی ... علاقه پیدا کرده است. آنچه به خاطر می‌آورد این بود که سالها پیش، در سنین خیال‌انگیزی که از دبستان بابۀ دبیرستان می‌گذاشت، سخت به این فکر افتاده بود که تاریخ مرگ مردان بزرگ را در دفترهایی ، که البته به سلیقه خود تنظیم خواهد کرد، یادداشت کند و این کار را کرده بود، پس از آن نوبت دانشمندان و شاعران و بزرگان معاصر رسیده بود ... يك روز آقای مستقیم این‌طور استدلال کرده بود: «مردم عادی! مردم عادی که مثل گوسفند به دنیا می‌آیند و مثل گوسفند می‌میرند ، میلیون میلیون ، هر روز

زیر ماشینها و آوارها می‌روند ، گلوله می‌خورند، مرض می‌گیرند،
انگار فقط به این دنیا پا گذاشته‌اند که بمیرند ، اما لااقل آنها همه
چیزشان طبیعی‌تر از این لولوهای سرخرمنی است که مابه آنها
بزرگان می‌گوئیم.

همان ، ص (۸۱)

یا خواننده بودیم که حتی می‌شود نر خودکشی هم کلک زد:
وقتی به اتاق دوستم می‌رسم با جالب‌ترین صحنه‌های زندگی
باشکوه و معصومانه او مواجه می‌شوم: از سقف ، طناب کلفتی
آویخته و برگردن خود گره زده است ، هیکلش آویزان است...
من به اضطراب عجیبی دچار شده‌ام، زیرا فرصت بیش از
یکی دو دقیقه نیست. از اتاق بیرون می‌آیم تا افکار احمقانه‌ام را
تنظیم کنم ناگهان صدای رفیق بلند می‌شود:
— به من کمک کنید که گره طناب را باز کنم ... خیلی
مضحک بود.

همان ، ص (۲۰۴ و ۲۰۵)

خانم‌ها و آقایان، اگر قبول داریم که بهرام صادقی همانگونه می‌نوشت یا
می‌گفت که می‌زیست، پس چرا قبول نکنیم که زنده است و این بازی ترحیم
و تسلیت را...؟ بله دیگر هست، حتی اگر نوشته باشد:
اما مرا کشتند. آخ، کشتند این ماشینها ، این بلبل ، این
صاحبخانه‌ها که اینقدر مهربانند و خود من که همدرا گول می‌زنم
و این بهروز ... حالا شما جمع شده‌اید که من گریه نکنم ؟ مادر، اگر
مادرم زنده بود، وای ... آنوقت‌ها که بچه بودم، سرم را روی دامنش
می‌گذاشت، موهایم را بهم می‌زد، ماچم می‌کرد، دستش چه گرم
بود، دستش چه مهربان بود ... حالا اگر مادرم زنده بود سرم را
توی دامنش می‌گذاشت و برایم لالائی می‌گفت. لالائی می‌گفت،
بعد ماچم می‌کرد ، دست به سرم می‌کشید ، آن وقت من می‌گفتم:
«مادر، پیر شده‌ام! پیر شده‌ام و خوابم می‌آید... وقتی دستش را به بدنم
می‌گذاشت پر خون می‌شد. داد می‌زد، می‌شنوم ، آه می‌شنوم ، داد

می‌زند : « کشتند ، پسرم را شما کشتید ، شما همه‌تان ! خدا از سر
هیچکدامتان نگذرد! »

همان، ص (۱۶۱)

من که مطمئنم ، همه مطمئنیم . تلفن کردیم به هر جا که سراغ داشتیم. اصلا
چندسالی بود که بندرت پیدایش می‌شد. سراغی از کسی نمی‌گرفت . حتی وعده
هم نمی‌گذاشت تاخلف وعده‌ای بکند. کارداشت می‌گفت: «دارم کار می‌کنم،
این بار دیگر جدی است.»

خوب ، مگر نمی‌شود این يك بار دیگر جدی دست به کار شده باشد؟ مگر
نمی‌شود از پس چندسالی ممارست قلب را برای چند ثانیه از کوبش بازداشت،
بخصوص که آدم پز شك هم باشد؟ تا بهشت‌زهرها هم که برده باشندش از قوی‌ها
و در يك توقف کوتاه گریخته ، یا حتی از خاك گریخته‌است.

بهرام صادقی باز هم خلف وعده کرده است ، نه‌باما ، که با مرگ؛ سرش را
بیخ طاق کوپیده . می‌آید ، همین حالا و از آن در، می‌ایستد ، سیگاری لای
دوانگشت دراز و باریك ، با آن چشم‌های مهربان و زهرخندی بر لب. آنجاست، بلند و
باريك . نگاهمان می‌کند که : «دیدید که باز ...»

نگاه کنید: آمده‌است ، او زنده است. بهرام صادقی همیشه زنده است.

کتابی برای مانوئل

تقی پرهیزگار

«خولیو کورتازار» «Julio Cortazar» از نویسندگان نام‌آور آمریکای لاتین است. در سال ۱۹۱۴ در «بروکسل» به دنیا آمد. در کودکی به وطن نیاکانش، آرژانتین رفت و سی‌سالی در آنجا ماند و از سال ۱۹۵۱ به‌خاطر مبارزات سیاسی از کشورش تبعید شد و در پاریس اقامت گزید. کورتازار چندرمان و چند مجموعه شعر و داستان کوتاه منتشر کرده و مترجم معروف آثار «ادگار آلن پو» است.

براساس یکی از داستان‌های کوتاه او فیلم پرآوازه «آگران‌دیسمان» به کارگردانی «آنتونیونی» ساخته شده است. از برجسته‌ترین آثارش، کتاب «اکردوکر» است که داستانی است تخیلی و ابهام‌آمیز به شیوه «اولیس» جیمز جویس. «کورتازار» پس از این کتاب، به‌گونه‌ای واقعیت‌گرایی پرداخت و کوشید در آثار خود جهان دژخو و جنون‌آمیزی را با اعدام‌های بی‌رویه، شکنجه‌های غیر انسانی و کشت و کشتارهای بیرحمانه‌اش تصویر کند.

آخرین اثر او داستانی است بنام «کتابی برای مانوئل» که ماجرائی سیاسی و درعین‌حال ذهنی است. «کورتازار» دوبار در

تفاوت این کتاب با کتاب «اکردوکر» گفته است «در کتاب اول من بیشتر به زندگی درونی و روابط شخصیت‌ها توجه داشته‌ام و در این کتاب کوشیده‌ام به تأثیر حوادث روزانه جامعه بر شخصیت‌ها بپردازم. زیرا زمانه دیگرگون شده است و مردم ذهنیتی سیاسی پیدا کرده‌اند.»

«کورتازار» درباره تفاوت رمان و داستان کوتاه گفته است: «رمان روندی طولانی است که در مسیر خود با موضوع‌های گوناگون سروکار پیدا می‌کند. مثلاً در «کتابی برای مانوئل» ضمن بیان حادثه اصلی، موضوع‌های بسیار دیگری از جمله تجزیه و تحلیل رفتار و اخلاق انقلابی وایمان آوردن چند شخصیت مردد به آرمان خویش در گذر زمان، و مسائل و مشکلات برآوردن نیازهای جنسی و مسأله مبارزه چریک‌های آرژانتینی در پاریس و اختلاف‌های فرهنگی این دو جامعه نیز بررسی و شکافته می‌شود. حال آنکه داستان کوتاه، فضای شیشه‌ای محدودی است که در آن می‌کوشی تا مفاهیم و احساس‌های اندکی را در قالبی مستحکم و فشرده و کامل بگنجانی. داستان کوتاه به شعر نزدیک‌تر است تا به رمان.»

«کورتازار» درباره اصالت نهضت ادبی جدیدی که در آمریکای لاتین شکوفاشده، گفته است: «بیست سال پیش، ناقدان ادبی، یکی از داستان‌های مرا به نام «برندگان» تقلیدی از نوشته یکی از نویسندگان آمریکایی قلمداد کردند، حال آنکه من این کتاب را دو سال پیش از کتاب آن نویسنده آمریکایی نوشته بودم. در آن زمان با سروصدا و تبلیغات زیاد، ما را مقلد ادبیات پیگانه معرفی می‌کردند تا ناگزیر شویم برای دوری جستن از این تهمت، در آثار خود فقط به رنگ‌ها، اسم‌ها،

ویژگی‌ها و بینش‌های محدود محلی بپردازیم و به جنبه‌های جهانی و بشری بی‌اعتنا بمانیم. خوانندگان ما فقط به خواندن آثار فالکنر و اشتاین بک و موریاک علاقه داشتند و ادبیات آمریکای لاتین را حقیر می‌شمردند. در آن زمان، گروهی از نویسندگان واز جمله «میگوئل آنخل آستوریاس» و «آلخو کارپنتیر» و «گابریل گارسیا مارکز» و «کارلوس فوئنتنر» و «ماریو وارگاس لوسا» و خود من و چند تن دیگر، شروع به نوشتن داستان‌هایی کردیم و مردم آمریکای لاتین اندک اندک دریافتند که در حیطه میراث فرهنگی خودشان، مواد خام و غنی تری از هر جای دیگر دنیا فرا دست می‌آید و نویسندگان، خود می‌توانند، بی‌آنکه بتوانان انگ مقلد بودن بر آنان زد، بسیاری از دردهای جامعه انسانی را بنویسند و عوالم درونی را بکاوند و ریشه‌های اصیل فرهنگ خود را کشف کنند و سرانجام به استعمار ادبی آمریکای جنوبی پایان بدهند. از این رهگذر، ما اعتماد خوانندگان بیشماری را به خود جلب کردیم.»

«کورتازار» درباره تأثیر ادبیات به ویژه ادبیات ذهنی و خیال‌انگیز بر جامعه گفته است که خود شخصاً از چریک‌های کوبایی شنیده است که در اوقات فراغت‌شان به جای خواندن آثار سنگین سیاسی، داستان‌های کوتاه تخیلی او را می‌خوانده‌اند و نیز «چه‌گوارا» در گرماگرم جنگ‌های چریکی همیشه مجموعه‌ای از اشعار «پابلو نرودا» را به‌مراه داشته است.

«کتابی برای مانوئل» تازه‌ترین نوشته «کورتازار» داستان زندگی زن و مردی انقلابی است که در راه‌هایی کشورشان از یوغ استعمار، مبارزه آشتی‌ناپذیری را آغاز می‌کنند و می-

کوشند با آگاه کردن مردم، آنها را به فکر انقلاب و انداختن طرحی نو در جامعه بیندازند اما در این راه گرفتار رنج و شکنجه‌های بی‌رحمانه بسیار می‌شوند. این زن و مرد چریک‌هم‌از‌آغاز مبارزات‌شان تصمیم می‌گیرند، جزوه‌ها و مقاله‌هایی را که هر روز درباره دستگیری و شکنجه مبارزان سیاسی چاپ می‌شود از روزنامه‌ها قیچی کنند و این بریده‌ها را در «کتابی برای مانوئل» بچسبانند تا فرزند شیرخواره‌شان «مانوئل» بعدها بتواند با خواندن این کتاب، از آنچه که بر سر پدر و مادرش آمده و نیز از واقعیت‌های آن زمانه آگاه شود و تصویری از روزگار کودکی خود در ذهن داشته باشد و بداند که چگونه در آمریکای لاتین بسیاری از مردم، برای ساختن دنیایی بهتر، زندگی‌شان را به خطر انداخته‌اند، تا خود مانوئل هم مبارزات آنها را پی بگیرد.

بدینگونه نوشته‌های مستند و بریده‌های روزنامه‌های خبری به همان شکل اصلی در جابه‌جای صفحات این داستان ذهنی کلیشه شده است. در نتیجه کتاب، ترکیبی است از مطالب خبری و مستند با حوادث داستانی پرکشش.

ترجمه بخشی مستند از رمان «کتابی برای مانوئل» را درباره شکنجه زندانیان سیاسی در آرژانتین در کنار تکه‌هایی از کتاب «گفت و شنود با آمریکایی‌ها» که گزارشی است مستند درباره دژ خویی‌ها و شکنجه‌گری‌های آمریکائیان در ویتنام عیناً در کنار هم می‌آوریم.

به تفسیر این دو گزارش مستند نیازی نیست، که خود گویای خودند و مجملی از حدیثی مفصل. اما همسانی شیوه‌های شکنجه‌گری در گوشه‌هایی از این دنیای بزرگ، به راستی این

پرسش را پیش نمی‌آورد که دستگاه‌ها و سازمان‌های شکنجه‌گری در جهان «متمدن» ما نهادهایی مستقر و رسمی شده‌اند که پیشرفته‌ترین یافته‌ها و دستاوردهای علم و تکنولوژی را با همهٔ ابداعات ددمنشانه قرون وسطائی يك جا بکار می‌گیرند؟ نهاد هائی «پنهانی» که ضمناً از اشاعه وحشت باکی ندارند؟ افشای این شکنجه‌ها که از نتایج مبارزات پیگیر ملت ویتنام و مبارزان آرژانتینی و همه مردمان آزاده و انسان‌دوست جهان بوده است، زنجاری است به همه وجدان‌های بیدار.

تقی پرهیزکار

آمریکای لاتین

متن مصاحبه مطبوعاتی با گروهی از زندانیان سیاسی که به موارد نقض حقوق بشر و محکوم کردن انواع شکنجه‌ها گواهی داده‌اند.

در این مصاحبه مطبوعاتی، زندانیان با قرائت دادخواست‌های خود به شرح انواع شکنجه‌هایی که در مورد آنان اعمال شده پرداخته‌اند و به‌طوری که ملاحظه می‌شود تقریباً در تمامی موارد استفاده از سیخک‌های برقی، ضربه بامشت و لگد و باتون و فشارهای روانی و غیره کاملاً مشهود است.

شرح حوادث

نورما الیزا گارلی: تاریخ دستگیری ۱۵ سپتامبر ۱۹۷۱ در «روزاریو». این بانو گواهی خود را کتباً به جلسه مصاحبه مطبوعاتی فرستاده است و گواهی او را یکی از اعضای خانواده‌اش در جلسه قرائت می‌کند. لازم به یادآوری است که هرچند وزیر کشور آقای دکتر «مور رواگ» اخیراً خبر آزادی او را از زندان اعلام داشته ولی تا این لحظه هنوز از او خبری در دست نیست. سه چهارم امور پلیس با لباس شخصی وارد خانه آنها می‌شوند و او و شوهرش را دستگیر می‌کنند و از همان لحظه‌های اول خشونت آغاز می‌شود. پلیس ظاهراً او را در قضیه فرار چریک‌ها از زندان «تولون» شریک جرم می‌داند. مأموران پلیس ضمن تحاشی، ناسزا گویان اندام‌هایش را دستمالی می‌کنند و نیز به مخفی گاهی می‌برند و لختش می‌کنند و سیخک‌های برقی را به سرتاسر بدن و به‌خصوص نوك سینه‌ها و اعضای تناسلی و دندان‌ها و دهانش وصل می‌کنند و همزمان با این شکنجه، ضربه‌هایی محکم بر سر و رویش فرو می‌کوبند. خانم «گارلی» در بخشی از گواهی خود اظهار می‌دارد که یکی از شکنجه‌گران که «چاقالو» صدایش می‌کردند، تحت تأثیر این شکنجه‌ها به ناگهان رفتارش با او عوض می‌شود و آهسته در گوشش می‌گوید «من واقعاً شما را ستایش می‌کنم». خانم «گارلی» که چشمانش بسته بوده و نمی‌توانسته او را ببیند، به صورت شکنجه‌گر دست می‌کشد و متوجه می‌شود که اشک از

چشمان او سرازیر شده است. بعدها این پلیس آشنا به کار پانسمان ، به مداوای او می پردازد و اظهار می دارد که قرار است به زودی در رشته حقوق فارغ التحصیل شود.

میرتا میگوئنزد و موئینا: تاریخ دستگیری ۱۱ دسامبر. دکتر «سانتوچو» وکیل او، متن گواهی اش را در مصاحبه مطبوعاتی قرائت می کند. در این گواهی آمده است که پس از آنکه توسط بیست مأمور لباس شخصی پوشیده دستگیر می شود او را بارها لخت می کنند و با سیخک برقی شکنجه اش می دهند. سه تن به او تجاوز می کنند و در یک مورد نیز دسته جاروی زمین پاک کن را در پشت او فرو می کنند. علاوه بر شکنجه جسمانی ، او را شکنجه روانی هم می دهند . در سلول کناری شوهرش را شکنجه می کنند و چندین بار به او خبر می دهند که شوهرش زیر شکنجه مرده است. همچنین چندین بار شوهرش را در وضعی رقت بار، در حالی که بیضه ها و دهانش را با اسید سوزانده بوده اند ، به او نشان می دهند.

میرتا کورتز دوآل : تاریخ دستگیری ۱۹ ژوئیه در «روزاریو». این بانو در گواهی مکتوب خود ماجرای دستگیری و انتقالش را به یکی از سلول های محلی پلیس فدرال شرح می دهد. چندین بار ، سیخک برقی را به اندام های حساس بدنش می زنند و به مرگ تهدیدش می کنند . به طوری که بعدها یکی از افراد پلیس اظهار می دارد که تحمل دیدن شکنجه های او را نداشته است. در این گواهی همچنین آمده است:

آنوقت شیوه های تازه شکنجه را اعمال کردند، سیم های پوشیده از کاغذ نازک را بادور چشم ها و سرم بستند و آن را محکم به دور جمجمه ام کشیدند و فشار دادند، به طوری که سیم در سرم فرو رفت و در اثر ضربه ها و تماس سیخک های برقی کم کم از حال رفتم و از پائین خون ریزی کردم. بعد با استفاده از داروهای مخصوصی در سیگار و آمپول و قرص دوباره به هوشم آوردند و بازجویی را ادامه دادند. صفحه فلزی کوچکی را که مانند هویه داغ می شد روی تنم می گذاشتند و بعضی جاهای بدنم را با آن می سوزاندند. در بعضی از جلسات بازجویی نیز از اشعه نامریی استفاده می کردند که منجر به سوخته شدن دو نقطه از پائین تنه ام شد.»

این بانو در گواهی خود همچنین اشاره می کند که یک هفته پس از بازداشت،

«بدنم به يك توده گوشت بی شکل كبود رنگ تبدیل شد و بتدریج پوست انداخت و به لرزش دائمی مبتلا شد.

دستها و پاهایم بی حس و فلج شد. به من گفتند که در «اروگوئه» به سر می برم و يك سازمان افراطی این شکنجه ها را به کار برده است. پس از آن مرا به مرکز پلیس فدرال در «مرسدس» انتقال دادند و شکنجه و ختونت پایان گرفت. آنوقت مرا به «لاپلاتا» و از آنجا به «دیپا» بردند و دادگاهی کردند. چون نمی توانستم سرپا بایستم زیر بغلم را می گرفتند و نگه می داشتند و یکی از اعضای خانواده ام را که نمی شناختم به من معرفی کردند. پزشك قانونی نیز در آنجا حضور داشت و به دستور رئیس دادگاه مرا به بیمارستان روانی و اعصاب بردند و ده روزی بستریم کردند».

کیلر مو اوسکار گارامونا: تاریخ دستگیری ۲۱ نوامبر ۱۹۷۱، همراه با «آوریانا مونیکا آریاس» و «نتورپات» در شهر «روزاریو». براساس گواهی ارائه شده، آنها را پس از دستگیری به مرکز پلیس می برند. در آنجا چندین مأمور امنیتی او را سخت کتک می زنند و با سیخك برقی بیست و چهار ساعت در فواصل کوتاه شکنجه اش می دهند به طوری که پس از این مدت، تمام تنش از تماس سیخك برقی می سوزد و در اثر ضربات باتون زخمی می شود. او همچنین اظهار می دارد: «مثل حیوانات وحشی به من حمله می کردند و جنگ می زدند. وقتی خون از بینی ام فواره زد، عصبانی تر شدند و ضربات محکمتری وارد آوردند. آنها وسیله شکنجه تازه ای نشانم دادند و گفتند که این وسیله را «یانکی» ها اختراع کرده اند تا نسل کسانی را که با مقامات امنیتی درگیر می شوند براندازند. این وسیله يك توپ پلاستیکی است با يك فنر و يك فلاخن که در دهان قلاب می شود. توپ پلاستیکی را حدود سی سانتیمتر، بیرون می کشند و رها می کنند، توپ را در مورد او به کار می گیرند و به زن می گویند که می خواهند با این وسیله چنان ضربه ای به پائین تنه اش وارد کنند که دیگر نتواند بچه دار شود. همچنین گفتند: «اگر هم زیر شکنجه کشته شوی، از پنجره طبقه سوم تورا پائین می اندازیم و می گوئیم خودکشی کرده است. «واقعاً تحمل ناپذیر بود. تقاضا کردم زودتر مرا بکشند و جواب شنیدم که دارند بتدریج همین کار را هم می کنند.»

هوگو مارکوس دوکا : تاریخ دستگیری ۷ سپتامبر ۱۹۷۱ در شهر «توکومان» .
 او را به مرکز پلیس می‌برند و به بادكتك می‌گیرند. آنگاه به اداره ارتباطات
 هنگ زرهی منتقلش می‌کنند: «در آنجا مأموری به نام «کوئینتروس» همراه با
 دوشکنجه‌گر دیگر بی‌وقفه مرا زیر رگبار مشت و لگد گرفتند و سپس سوزن
 به زیر ناخنهایم فرو کردند و با پوتین‌هایشان روی انگشتان پایم کوبیدند» .
 تیر سویا نر: در همان روز دستگیری «دوکا» در «توکومان» در ارتباط
 با فرار چريك‌ها دستگیر می‌شود. او را نیز با انواع وسیله‌ها شکنجه می‌دهند.
 «به من گفتند در صورتی که رفقای دیگر را لو بدهم آزاد خواهم شد. همچنین
 گفتند که «سانتیلان» و «مارتینز» را کشته‌اند» .

روبرتو سانتوچو: تاریخ دستگیری ۲ سپتامبر در «کوردوبا» . او را به
 مرکز پلیس می‌برند و شکنجه می‌کنند، انواع شکنجه : «وارد کردن ضربه
 با وسیله سخت و احتمالاً چوبی بر کف پا ، ضربه‌های بی‌وقفه به شکم و از
 زاویه‌های مختلف به سرو گوش و دست و شانه و نیز به کار گرفتن سيخك برقی
 در سرتاسر بدن و به خصوص روی اندام تناسلی» .

این شکنجه‌ها را چندین جلسه با فاصله‌های کوتاه ادامه می‌دهند تا زمانی
 که بنابه گواهی ارائه شده ، خبر دستگیریش در روزنامه‌ها چاپ می‌شود.
 اوباد روگونزالس: تاریخ دستگیری ۱۳ اکتبر ۱۹۷۰ در «منه‌وزا» توسط
 مأمورین پلیس محلی. بنابه گفته‌های خودش در مصاحبه مطبوعاتی، در مرکز
 پلیس شکنجه می‌شود . «نمی‌دانم دقیقاً چه وقتی از روز بود اما وقتی شکنجه
 با سيخك برقی تمام شد ، روی يك صندلی نشاندند و تسمه‌ای دور سرم بستند و بعد
 با چیزی که به نظر من تکه چوبی می‌آمد ، تسمه را پیچاندند به طوری که هر آن تسمه
 دور سرم محکم‌تر می‌شد و فشار بیشتری می‌آورد. یکبار هم موقعی که کف
 زمین افتاده بودم، مجبورم کردند بنشینم ، در همین موقع احساس کردم که
 با کفش آهسته روی پیضه‌هایم فشار می‌آورند و خنده‌کنان می‌گویند که می‌خواهند
 عقیمم کنند. « بعد از حال می‌رود و وقتی دوباره به هوش می‌آید «يك نفر داشت
 قلبم را ماساژ می‌داد و با گوشی طبی معاینه‌ام می‌کرد. صدایشان را شنیدم
 که درباره حمله قلبی صحبت می‌کردند و کسی که او را دکتر صدا می‌کردند

جواب داد که خطر رفع شده و جای نگرانی نیست. بعد شنیدم که گفتند چون این یکی بیش از این تحمل ندارد بهتر است به سلول بیریدش تا بعداً کلکشن کنده شود.»

خورخه آگوست : تاریخ دستگیری ۱۳ اکتبر ۱۹۷۰ در «مندوزا» . طبق گواهی ارائه شده، نخست او را در دفتر پلیس محلی شکنجه می‌دهند و بعد به مرکز پلیس فدرال منتقلش می‌کنند و سیخک برقی به کار می‌گیرند «وقتی فریاد کشیدم، آنقدر گلویم را فشار دادند که نزدیک بود خفه شوم.»

امیلیو بریگانتته : تاریخ دستگیری ۱۳ اکتبر در «مندوزا». او را به مرگ تهدید می‌کنند و بعد «مجبورم کردند دور اتاق بدم و در همین حال در بعضی از جاها، جریان برق را به کار می‌انداختند.» امیلیو بریگانتته همچنین اظهار می‌دارد که از «طرز رفتار و اظهار نظر شکنجه‌گران معلوم بود که در این کار تجربه بسیار دارند . جلسه بازجویی بعدی در اتاقی دیگر برگزار شد. در آنجا، مرا لخت کردند و دست و پایم را بستند و سیخک برقی را روی اندام‌های مختلف بدنم، بخصوص روی بیضه‌هایم به کار گرفتند. همزمان با شوک‌های برقی، تهدید می‌کردند که مرگ و زندگیم دست آنهاست و هرگاه صلاح بدانند دادگاهی‌ام خواهند کرد و اگر هم زیر شکنجه بمیرم کسی از موضوع باخبر نخواهد شد و اگر هم زنده بمانم دیگر توانائی جنسی ندارم. در جلسه بعدی، شکنجه‌های تازه‌تری آغاز شد: «آنقدر کتکم زدند که بیحال روی زمین افتادم و با گفتن رکیک‌ترین ناسزاها، میله‌ای در پشتم فرو کردند. هر شب مرا با دستبند به یک صندلی می‌بستند و هر لحظه که خواب به چشمانم می‌آمد بیدارم می‌کردند و می‌گفتند که می‌خواهند شکنجه‌ها را از نو آغاز بکنند و مرتباً برای اینکه به خواب نروم به سرو رویم ضربه می‌زدند.»

آلوارو سنتوریون : تاریخ دستگیری همان روز «مندوزا». آلوارو سنتوریون در گواهی خود می‌گوید: «ابداعات غیر انسانی و وحشیانه‌شان را دائماً روی ما آزمایش می‌کردند. انگشتانم را با آتش سیگار سوزاندند و به مرگ تهدیدم کردند و گفتند که از بالای کوه به پائینم می‌اندازند و کاری می‌کنند که هویتم شناخته نشود.»

کارلوس کوئید و استکانلا : تاریخ دستگیری همان روز. طبق گواهی او، نخست در دفتر پلیس محلی شکنجه می‌شود و بعد به مرکز پلیس فدرال انتقال می‌یابد. در آنجا لختش می‌کنند و او را به تختی می‌بندند و «پس از آنکه دست و پایش را با بندی نرم و کرکی بستند تا اثری برجای نماند بازجویی شروع شد و پرسیدند پلیس «مندوزا» قبلاً مرا شکنجه کرده‌است یا نه ؟ وقتی جواب مثبت دادم ، خنده بلندی سردادند و گفتند : «آنها وحشی‌اند. ما کار خودمان را بلدیم و به شیوه علمی رفتار می‌کنیم . بعد سیخك برقی را روی بیضه‌ها وزیر بغل و نوک پستان و همچنین در پشتم به کار گرفتند و گفتند که می‌خواهند بواسیرم را عمل کنند. برای اینکه فریادم را خفه کنند بابت روی دهان و بینی‌ام فشار می‌دادند. چنان حالی پیدا کرده بودم که چندین بار خودم را خیس کردم. در طول این شکنجه‌های مداوم ، پنج روز تمام به من غذا ندادند.»

روبرتولهن : تاریخ دستگیری ۴ نوامبر ۱۹۷۰ . شرح می‌دهد: «بازجویی را با تهدید و خشونت‌های لفظی شروع کردند و بعد دست و پایش را بستند و ضمن بازجویی گفتند که دادگاهی در کار نخواهد بود و این خود آنها هستند که سرنوشت را تعیین می‌کنند، نه دادگاه. بعد سیخك‌های برقی را به کار گرفتند.»

مانوئل آلبرتو گونزالس: تاریخ دستگیری ۶ سپتامبر ۱۹۷۱ پس از فرار از زندان «توکومان» . او را به مرکز پلیس محلی می‌برند و در آنجا وادارش می‌کنند که از میان دوردیف پلیس که با خشونت بسیار کتکش می‌زدند ، عبور کند. چندین بار دیگر نیز او را کتک می‌زنند و مدتی به او غذا نمی‌دهند. «پس از مدتی طولانی ، عاقبت دستبندها را باز کردند و به ما سوپ و غذا دادند. من خودم یکبار شاهد بودم که سربازها توی سوپ ما ادرار کردند.»

آتوس ماریانی : شرح می‌دهد که چگونه لختش کرده‌اند و او را به تختی بسته‌اند. «حلقه‌ای به دور انگشت شست پایش بستند و بعد چیزی شبیه يك بروس سیمی روی بدنم و بخصوص روی شکم، لگن خاصره و دهان و بعد روی اندام تناسلی و نوک پستانم کشیدند . ضمن این عمل، لحظاتی پیش می‌آمد که داشتم خفه می‌شدم و جانم بالا می‌آمد یا حس می‌کردم دارم سخته می‌کنم. در این مواقع قرص‌های سفیدی از لوله‌هایی به رنگ کارامل که سرپوشی آلومینیومی داشت

و به طول سه اینچ بود به من می دادند. به گمانم این دارو برای از بین بردن اثرات جریان برق در آزمایش های بعدی بود.

کارلوس دلاناو: تاریخ دستگیری ۱۶ مارس ۱۹۷۰ به اتهام شرکت در گروگان گیری کنسول پاراگوئه آقای «والدسانچز». پس از دستگیری در فروشگاه کوچکی توسط مأمور پلیس، همان جا اورا دستبند می زنند و با استفاده از باتری اتومبیل، سیخک برقی را به کار می گیرند. سپس وادارش می کنند کف اتومبیل و کنار مرد دیگری دراز بکشد. «این مرد، بنایی بود به نام «فرانسیسکو پائز» که کارهای تعمیراتی فروشگاه را انجام می داد. پس از طی مسافتی به مدت تقریباً یک ساعت، ما به ساختمان بزرگی رسیدیم که سلول های بسیار کوچکی در آن ساخته بودند. پس از چند دقیقه مرا به اتاقی که کاملاً پرنور و روشن بود بردند و لختم کردند و به تختی بستند. آن وقت سیخک برقی را دوباره به کار گرفتند، یک نفر با صدایی آرام به من گفت که بهتر است حرف بزنی، زیرا سرانجام مثل همه آنها می کنی وادارم می کنند همه چیز را بگویم. به گمانم یک ساعتی طول کشید. بعد مرا به سلولی بردند و در آنجا کم کم حس کردم که بازوی راستم فلج شده است. فریاد زدم که کسی بدادم برسد. جوابی نیامد. اما، دقایقی بعد آمدند و در را باز کردند و مرا کشان کشان به کنار همان تخت بردند. وقتی به آنها گفتم که نمی توانم دست راستم را تکان بدهم، بار دیگر سیخک برقی را به کار گرفتند، اما این بار جریان برق آرام تر بود و تکان ها و تشنجات قبلی را نداشت.»

آقای «دلاناو» در محاسبه مطبوعاتی سپس شرح می دهد که چگونه اورا همراه «پائز» با اتومبیل به محل دیگری می برند و در سلولی که کف آن را با تراشه های چوب پوشانده بودند می اندازند. «بلافاصله مرا بلند کردند و روی میزی خوابانند و دست و پایم را بستند و بدنم را با آب تمیز کردند و آن وقت ماشینی را روشن کردند که صدایی شبیه صدای اره نجاری داشت. از اینکه به سؤالات آنها جواب نمی دادم، سخت برآشفته می شدند و با مشت و سیلی به صورتم می زدند و دوباره سیخک برقی را با جریانی قوی تر به کار می گرفتند. وقتی که شکنجه های این نوبت تمام شد، آب روی بدنم پاشیدند و مرا روی زمین انداختند و مدت ۱۵ دقیقه در همان حال رها کردند. بعد دوباره مرا به میز بستند و همان کارها

را تکرار کردند و باز چند ساعتی رهایم کردند. آنگاه هرپاترده یا بیست دقیقه‌ای يك بار بسراغم می‌آمدند و بازجوئی را از سرمی گرفتند.»

آقای «دلاناو» پس از شرح جریان چند نقل و انتقال و جلسات مشابه دیگر، می‌گوید که اورابه محلی که کاملاً پرت و دور افتاده به نظر می‌رسیده می‌برند. در این محل ظاهراً اتاقکی چوبی بالای پرتگاه مانندی ساخته شده بود. «همین که به آنجا رسیدیم، به من گفتند لباسهایم را درآورم و آن وقت از اتاق بیرونم بردند و دست و پایم را بستند و بازجوئی را شروع کردند. وقتی جواب ندادم باردیگر سيخك برقی را به کار گرفتند اما این بار به طرزی علمی‌تر، زیرا گاه گاهی احساس می‌کردم که گوشی طبی را روی قلبم می‌گذارند و کسی نظر می‌داد که شکنجه ادامه یابد یا متوقف شود.»

«در این لحظه تقاضا کردم کمی آب به من بدهند زیرا سه روزی بود که هیچ چیز نخورده بودم. لیوانی حاوی مایعی داغ به دستم دادند. جرعه‌ای از آن را که نوشیدم، متوجه شدم که ادرار آمیخته با نوعی سوپ است. شب که شد دوباره آمدند و با کف دست سیلی‌های محکمی به گوشم زدند و آب سرد به سرورویم پاشیدند و بازجوئی را شروع کردند. صبح روز بعد (می‌توانستم از لای چشم‌بندی که دور سرم بسته بودند، روشنایی روز را ببینم) مرا از اتاق بیرون بردند و به نرده‌ای که از ساختمان اتاق چوبی باقی مانده بود، آویزان کردند. بعدها نیز مرا به درختی بستند و وانمود کردند که می‌خواهند تیربارانم کنند و چند تیر هوایی خالی کردند اما بعد طناب را باز کردند و دوباره به اتاق برگردند. شب که شد دوباره سيخك برقی به کار افتاد، اما چون دیگر به سختی نفس می‌کشیدم و تقریباً به حال اغما افتاده بودم، ولم کردند، وقتی که به هوش آمدم متوجه شدم که ماسکی روی بینی و دهانم است که به گمانم ماسک اکسیژن بود.»

شرح ماجرای آقای «دلاناو» با انتقال مخفیانه او به مرکز پلیس فدرال «سن‌مارتین» پایان می‌گیرد: «در آنجا مرا روی پیاده رو انداختند و پس از چند دقیقه، افراد پرسنل آن مرکز، بلندم کردند و به دفتر کارشان بردند.»

همار والد راما : تاریخ دستگیری اول ماه مه ۱۹۷۱. در مصاحبه مطبوعاتی اظهار می‌دارد که در ساعت ۷:۳۰ بعد از ظهر روز دستگیری، به مرکز پلیس فدرال «سن‌مارتین» می‌برندش و چون به بیماری تنگی نفس مبتلا

بوده، تقاضا می‌کند مقداری از داروهایی را که همراه داشته و موقع دستگیری از او گرفته‌اند به او بدهند اما نه داروی خودش را به او می‌دهند و نه داروی مشابه دیگری را. بعد او را در سلولی می‌اندازند که از پنجره و از میان آبروی شیروانی آب به داخل چکه می‌کرده است و با وجود سرمای شدید هیچگونه پتو یا بالاپوشی به او داده نمی‌شود. ساعت سه بامداد روز دوم ماه مه مقداری اشیاء و کاغذ به او نشان می‌دهند و وادارش می‌کنند که بگوید مال اوست. او نیز قبول می‌کند. «چون فکر کردم به این ترتیب دیگر آزارم نمی‌دهند و مدتی می‌گذرد و ظرف این مدت، در خارج از دستگیری من باخبر خواهند شد.» همان روز صبح او را به ساختمان مرکزی سازمان هماهنگی فدرال (اکنون سازمان امنیت فدرال) می‌برند و او را با دستبند به تخت فتری بدون تشکی می‌بندند. ساعت شش و ده دقیقه بعد از ظهر (از زمان دستگیری تا این لحظه به او غذا یا آب داده نمی‌شود) مردی ۲۵، ۳۰ ساله او را به طبقه هشتم ساختمان می‌برد. در دفتر «هیئت نمایندگی امور انضباطی» سه نفر دیگر آماده بوده‌اند و همینکه وارد می‌شود، او را به یادگتک می‌گیرند و می‌گویند لباسهایش را درآورد (تالباس‌ها در اثرگتک زدن پاره نشود) وقتی که خوب گتکش می‌زنند «رئیس» ضمن تهدید به اینکه «دستگاه» را به کار خواهد انداخت، بازجوئی را شروع می‌کند و چون جوابی نمی‌شنود، باشلاقی سیمی می‌کوشد به اندام تناسلی‌اش ضربه وارد کند اما چون موفق نمی‌شود، به شکمش ضربه می‌زند. بعد او را با چشم‌های بسته از پشت‌هل می‌دهند و بیرون می‌برند. بار دیگر او را به دفتر می‌آورند و «رئیس» اعلام می‌کند که چون حرف نزده «دستگاه» را حاضر کنند. ساعت هفت و پانزده دقیقه، باز او را به سلولش برمی‌گردانند. بیست دقیقه بعد او را به طبقه دوم، به اتاقی می‌برند که «تقریباً به ابعاد پانزده در بیست فوت بود و در انتهای راهرو در سمت راست آسانسور قرار داشت و روی دیوار روبه‌رو چند گنجه بود و سمت چپ، چند صندلی راحتی چرمی و صندلی معمولی و میزی به درازی شش و نیم فوت و پهنای سه و نیم فوت که کنار دیوار سمت راست قرار داشت.»

دو مرد در آنجا منتظر ایستاده بودند که با «رئیس» و مردی که مأمور بردن اوبه اتاق بوده جمعاً چهار نفر می‌شدند. یکی از آنها پتویی روی میز می‌گذارد و هر

چهار گوشه‌اش را با قلاب به میز می‌بندد. کنار میز «صندوقی چوبی به ابعاد يك در دو فوت گذاشته بودند که در آن چند شیئی استوانه‌ای به درازی نیم فوت و قطر يك سوم فوت به چشم می‌خورد: «این دستگاه، همان دستگاه سیخك برقی بود.»

«والد راما» ادامه می‌دهد که او را لخت می‌کنند و طاقباز می‌خوابانند و دست و پایش را می‌بندند و مقداری پنبه در گوشه‌هایش فرو می‌کنند و با نوار چسب پنبه‌ها را در گوشش نگه می‌دارند و يك نفر روی بدنش مایعی روغنی می‌مالد و به نقطه‌های خیس بدن و لبهایش «چیزی شبیه بروس برقی» می‌کشند.

«والد راما» می‌گوید: «باتما س این بروس روی بدن، آدم احساس می‌کند که دارند گوشت تنش را می‌کنند. وقتی که بروس را برداشتند حس کردم تمام بدنم له شده است. خیلی آهسته و به دشواری توانستم دستم و پایم را دراز بکنم.» در ساعت هشت و نیم جلسه بازجویی پایان می‌یابد و او را به سلولی در طبقه سوم می‌برند. در آنجا صدای زندانیان دیگری را می‌شنود که از سلول‌ها بیرونشان می‌برده‌اند و ده دقیقه بعد صدای فریاد و ضجه از طبقه دوم به گوشش می‌رسد. روز یکشنبه سوم ماه مه، او به قول خودش، قربانی جلسه دیگری از شکنجه می‌شود. هنوز به او غذا یا آبی نداده‌اند. روز دوشنبه چهارم مه، او را به طبقه هشتم می‌برند و در آنجا «رئیس» اشیایی به او نشان می‌دهد و می‌گوید که اگر بپذیرد که آن اشیاء مال اوست، شکنجه پایان خواهد یافت. در طبقه دوم، بی‌اختیار برگه‌ای را امضاء می‌کند. بعد او را دوباره به «سن مارتین» انتقال می‌دهند و تا ۱۷ ماهه، آثار ضربه‌ها و سوختگی‌های سیخك برقی رفته رفته محو می‌شود.

ویتنام

سربازان آمریکایی شرکت کننده در جنگ ویتنام، در مصاحبه‌ای با «مارک لین» وکیل دعاوی و نویسنده آمریکایی، چگونگی آموزش‌روش شکنجه و کاربرد این روش‌ها را شرح می‌دهند. سی و دو تن از سربازان آمریکایی که پس

از فرار از جنگ ویتنام به سوئد پناهنده شدند و عده‌ای دیگر که هم‌اکنون به عنوان شهروندانی افتخارآفرین در خود آمریکا زندگی می‌کنند، در این مصاحبه که با ضبط صوت انجام شده، برستم‌ها و ددمنشی‌ها و شقاوت‌هایی گواهی می‌دهند که در ویتنام شاهد آنها بوده‌اند یا خود در آنها دست داشته‌اند.

«مارک‌لین» نویسنده کتابی است که در آن مسئله اشتباهات و نارسایی‌های مربوط به کشف حقایق قتل جان فیتز جرال د کندی را دقیقاً بررسی کرده است. یکی دیگر از آثار «لین» کتابی است با عنوان «گفت‌و شنود با آمریکایی‌ها» از انتشارات «سیمون اند شوستر» (۱۹۷۰) که تکه‌هایی از آن را در اینجا می‌خوانیم.

(صفحه ۲۶) چاک‌اونان از ایالت نبراسکا

لین: درباره شیوه بازجویی زندانیان دشمن، آموزش خاصی دیده‌اید؟
اونان: بله.

لین: کجا؟

اونان: در تمامی پایگاه‌ها. اما بخصوص در ماه آخر، وقتی که داشتیم برای حرکت فوری به ویتنام آماده می‌شدیم، آموزش فشرده و زیادی به ما دادند. در مدرسه «اسکوبا» طی دوره‌های ویژه مبارزه با دشمن در جنگل، شیوه‌های مختلف شکنجه دادن به زندانیان را یاد گرفتیم.

(صفحه ۲۷)

لین: آموزش دهندگان چه کسانی بودند؟

اونان: بیشتر گروه‌بانی‌ها. اما افسرها هم بودند. ستوان‌ها و بعضی وقت‌ها هم سروان‌ها.

لین: چه دستوراتی می‌دادند؟

اونان: زندانیان را شکنجه بدهیم.

لین: چطور؟

اونان: کفش‌های يك زندانی، مردیا زن را درمی‌آوردیم و به کف پایش شلاق می‌زدیم.

لین: چه شیوه‌های دیگری به شما یاد دادند؟ می‌توانید يك مثال دیگر بزنید؟

اونان: به ما یاد دادند که از دستگاه برقی هم استفاده کنیم. به ما گفتند که جریان

برق را به اعضای تناسلی زندانی‌ها وصل کنیم.

لین : این شیوه را عملاً هم نشان دادند یا فقط تشریح کردند؟

اونان : تصویرهایی روی تابلوهای دیواری بود که دقیقاً نشان می‌داد چطور جریان مغناطیسی را روی بیضه مردها و بدن زن‌ها وصل کنیم.

لین : يك کارشناس غیر نظامی این تصویرها را روی تخته سیاه می‌کشید؟
اونان : نه تصویرها ، قبلاً روی کاغذهایی چاپ شده بود و آنها را روی تخته سیاه می‌چسباندند .

لین : چه چیزهای دیگری به شما یاد دادند؟

اونان : طرز ناخن کشیدن را

لین : وسایل ناخن کشی چیست؟

اونان : انبر دستی برقی.

لین : چه کسی کاربرد این وسیله را شرح می‌داد؟

اونان : يك گروه بان .

لین : چه شیوه‌های دیگری به شما یاد دادند؟

اونان : کارهای مختلفی که می‌شود باخیزران انجام داد.

لین : مثل چی؟

اونان : فرو کردن خیزران زیر ناخن و توی گوش.

(صفحه ۲۸)

لین : این شیوه‌ها را ، علاوه بر سخنرانی ، نمایش هم می‌دادند؟

اونان : بله : یکبار به کف پای يك نفر ضربه زدند . به او گفتند دراز بکش و بعد

باقنداق تفنگ او را زدند.

لین : آموزش بخصوصی هم برای بازجوئی از زنان دیده‌اید؟

اونان : بله .

لین : چه آموزش‌هایی .

اونان : خیلی بیرحمانه و سادیستی است . خوش ندارم درباره اش صحبت کنم . چه

فایده دارد . دارم کوشش می‌کنم همه چیز را فراموش کنم . کوشش می‌کنم

همه چیز را از سرم بیرون کنم .

لین : من سعی خودم را می‌کنم که آنچه راتو می‌گویی ، دقیقاً و هرچه بیشتر

و گسترده‌تر به مردم برسانم . لابد شنیده‌ای که «نیکسون» در سخنرانی خودش ، قضیه «سافنگ‌مای» را يك مورد كاملا استثنایی دانسته و گفته است که سربازان آمریکایی بسیار خوش قلب و مهربان‌اند. حالا که به سربازان نیروی دریائی شیوه‌های شکنجه‌گری را یاد می‌دهند ، فکر نمی‌کنی که این مطلب باید به اطلاع همگان برسد ؟

اونان: البته ، شکی نیست که به ما شیوه شکنجه دادن را یاد می‌دهند اما مردم، نمی‌خواهند از این جریان با خبر شوند ، یا آن را باور کنند. با اینهمه اگر امکانی داشته باشد که نظر مردم جلب بشود، حرف می‌زنم.

لین: برای شکنجه زنان زندانی چه شیوه‌هایی آموزش داده می‌شد؟
اونان: این که آنها را لخت کنیم ، پاهایشان را باز کنیم و چوب‌های نوک‌تیز یا سرنیزه‌ها را در دستگاه تناسلی آنها فرو کنیم. به ما همچنین گفتند که با هر کسی که دلمان بخواهد می‌توانیم نزدیکی کنیم.

لین: دیگر چه ؟

اونان: به ما نشان دادند که چگونه می‌توانیم بمب یا نارنجکی را بدون اینکه منفجر شود از هم بشکافیم وبعد ، با اسید آن، جاهای حساس بدن را بسوزانیم.

لین: چه جاهایی از بدن را توصیه می‌کردند؟

اونان: چشم‌ها و اندام‌های تناسلی را .

لین: استفاده از مواد شیمیایی دیگری هم پیشنهاد می‌کردند؟

اونان: بله ماده سی.اس.

لین: از این ماده چطور استفاده می‌کردید ؟ به شکل گرد است؟

(صفحه ۲۹)

اونان: تا وقتی که منفجر نشده به شکل گرد است. به ما نشان دادند که چگونه نارنجك مخصوص این ماده را باز کنیم و گرد سی.اس. را که نوعی سم است به زندانیان بخورانیم.

لین: آیا درباره استفاده از هلیکوپتر هم آموزشی دیده‌اید؟

اونان: بله. حتی روزی تعریف کردند که چگونه درویتنام دست‌وپای راست‌يك زندانی را به يك هلیکوپتر و دست‌وپای چپش را به هلیکوپتر دیگری

بسته‌اند و بعد هلیکوپترها به پرواز درآمده‌اند و زندانی را از وسط دو شقه کرده‌اند.

لین : چه کسی این موضوع را تعریف کرد؟

اونان : یکی از معلم‌ها . گروه‌بان بود.

لین : این را هم گفت که خودش شخصاً چنین منظره‌ای را به چشم دیده‌است؟

اونان : بله، خودش گفت که دیده است.

لین : راستی ، دوره آموزش از هلیکوپتر طولانی و مفصل بود؟

اونان : تعداد زیادی از کارشناسان امور هلیکوپتر به‌ما آموزش‌هایی دادند.

درواقع ، چندین شیوه مختلف شکنجه دادن با استفاده از هلیکوپتر به‌ما یاد داده شد. یکی از این شیوه‌ها مربوط به آویختن طناب از هلیکوپتر به بیرون است. این طناب ، بطور خودکار، پائین و بالامی‌رود و کسانی را که مثلاً در دریاچه‌ها یا رودخانه‌ها یا باتلاق‌ها گیر افتاده‌اند بالا می‌کشد. کارش همین است. به‌ما نشان دادند که چطور می‌شود يك زندانی را به این طناب آویزان کرد. گاهی هم، طناب کوتاه دیگری به گردش بست. از بالا او را وارونه آویزن می‌کنید تا طنابی را که به‌دور گردش بسته شده و هر لحظه تنگ‌تر و سفت‌تر می‌شود تا سرانجام او را خفه کند، به چشم خودش ببیند . این یکی از راههای استفاده از هلیکوپتر برای شکنجه دادن است . همچنین ، می‌شود زندانی را زیر نرده پایه‌های هلیکوپتر آویزان کرد و در همان حال از روی درخت‌ها پرواز کرد و با این کار، صدمه زیادی به‌رساند.

لین : آموزش‌های مربوط به بازجوئی‌های همراه با شکنجه چقدر طول می‌کشید؟

اونان : این آموزش‌ها از دومین دوره تعلیمات نظامی شروع می‌شد و تقریباً تا پایان دوره ادامه داشت. بطور متوسط دست کم پنج ساعت در هفته که بیش از شش‌ماه طول کشید.

لین: این دوره حتی از درس‌های پایه‌يك نیمسال کالج هم که بیشتر است؟ من خودم در دانشکده حقوق ، فقط دو واحد درس پایه حقوق جنایی را گذراندم که دوساعت در هفته ظرف پنج ماه بود.

اونان : بله . ما کاملاً برای یادگیری شیوه‌های شکنجه آمادگی داشتیم . تازه این شیوه‌ها فقط مربوط به آموزش‌های رسمی است. این آموزش بطور مداوم و در تمام شبانه‌روز ادامه داشت. معلم‌ها و گروه‌بان‌ها هم با ما زندگی می‌کردند . ما در يك خوابگاه بودیم و باهم غذا می‌خوردیم و می‌خوابیدیم و آنها دائماً برای ما از تجربه‌های خودشان در ویتنام تعریف‌ها می‌کردند.

لین : چه تعریف‌هایی؟

اونان : شکنجه دادن و کشتن زندانی‌ها و تجاوز به دخترها . همه‌شان از شنیع‌ترین کارهایی که کرده بودند عکس‌هایی گرفته بودند که به ما نشان می‌دادند.
لین : عکس‌العمل کارآموزان تازه وارد نیروی دریایی نسبت به این آموزش‌ها چه بود؟

اونان: مثبت بود. آنها از این تجربه‌ها خوششان می‌آمد . افراد نیروی دریایی را از میان داوطلب‌ها انتخاب می‌کنند. آنها مشتاقانه منتظر بودند تا به ویتنام بروند و همه این مهارت‌ها را عملاً در آنجا به اجرا درآورند.
(صفحه ۵۰) ریچارد داو از ایالت ایداهو:

لین : ممکن است واقعه‌ای را که منجر به کشته شدن مردم بیگناه شده و خودتان شاهد آن بوده‌اید شرح بدهید؟

داو: بله، می‌توانم. این واقعه در دهکده‌ای در شمال پایگاه ما اتفاق افتاد. ما گزارشی دریافت کردیم که در این دهکده چريك‌های ویت کنگ رخنه کرده‌اند . گفتند ، بروید به دهکده و تحقیقات لازم را به عمل بیاورید. ما به دهکده رفتیم و از کدخدا بازجویی کردیم. کدخدا از طرفداران ویت کنگ‌ها بود و به ما گفت که آنجا را ترك کنیم. ما هم ناچار رفتیم اما بعد با افراد بیشتری به دهکده بازگشتیم و همه‌شان را لت و پار و سربه‌نیست کردیم.

لین : چطور ؟

داو : با بمب ناپالم، خمپاره ، توپ‌های سنگین، زره‌پوش و تانک. يك حمله کامل نظامی به دهکده‌ای کوچک.

لین: قبل از حمله ، تعداد ساکنان دهکده چقدر بود؟

داو : حدوداً چهارصد نفر.

لین : چند نفرشان جان سالم بدر بردند ؟

داو : يك نفر .

لین : پس چند نفر کشته شدند ؟

داو : همه شان . زن ، کودک ، گاو میش ، مرغ و خروس ، بز ، همه .

لین : این حمله غیر عادی و استثنایی بود ؟

داو : نه . ما حمله های مشابه این ، زیاد داشتیم . دستور می دادند مثلاً يك دهکده

را کاملاً ویران کنیم و بسوزانیم اما همه ساکنانش را نکشیم . البته مواردی هم بود که تمام سکنه را می کشتیم .

لین : مثلاً چه موردی ؟

داو : دهکده «بوتری» .

لین : این دهکده کجاست ؟ یعنی کجا بود ؟

داو : حدود یکصد و پنجاه میلی شمال شرقی سایگون .

لین : موردی هم بود که به شما دستور داده باشند کسی را دستگیر یا زندانی نکنید ؟

داو : بله ، چنین دستوری به من داده شده .

لین : به وسیله چه کسی ؟

داو : دستور فرمانده يك دسته نظامی .

لین : فقط همین يك بار ؟

داو : خیر .

لین : خوب ، بعد چه شد ؟

داو : ما کسی را دستگیر نکردیم .

لین : معنی این حرف چیست ؟

داو : هر که را می گرفتیم ، می کشتیم .

لین : زخمی ها را هم .

داو : بله . زخمی ها را هم .

لین : می کشتید ؟

داو : بله .

لین : با چه وسیله‌ای ؟

داو : هفت تیر یا تفنگ یا سرنیزه .

لین : زخمی‌هایی را که افتاده بودند؟

داو : بله. زخمی‌هایی که دیگر کاری از دستشان بر نمی‌آمد و قادر به دفاع از خودشان نبودند.

لین : این ماجرا را خودت به چشم دیده‌ای ؟

داو : بله. در آن شرکت داشتم .

لین : چرا؟

داو : بعد از گذشت مدتی، آدم به حیوان تبدیل می‌شود. دیگر بدون هیچ-
انگیزه‌ای این کار را می‌کنی، دیگر اصلاً هیچ نمی‌فهمی.

لین : خودت چندتا زندانی یا زخمی کشته‌ای می‌توانی تخمین بزنی؟

داو : شاید حدود دویست و پنجاه تایی.

لین : خودت شخصاً ؟

داو : بله.

لین : و چندتارا خودت شاهد بوده‌ای؟ حدوداً.

داو : شاید دو سه هزار تایی.

لین : دوسه هزار زخمی که کشته شده‌اند؟

داو : بله ، زخمی‌ها و غیر نظامی‌هایی که بدون هیچ دلیلی کشته شدند.
مردها ، زنها ، کودکان ، همه،

لین : خودت شاهد هیچ بازجویی بوده‌ای؟

داو : بله چندبار بازجویی زندانی‌هایی که خودم دستگیر کرده بودم و با خودم
آورده بودم. من شاهد بیست و پنج یا سی و پنج بازجویی بوده‌ام.

لین : می‌توانی بعضی از آنها را شرح بدهی.

(صفحه ۵۳)

داو : یکبار ، پسر را دستگیر کردم که حدود هفده سال داشت .

تیری به رانش زدم افتاد. مسلح بود. اسلحه‌اش را گرفتم و با کمک‌های

اولیه پانسمانش کردم. هلیکوپتری درخواست کردم و خودم با او به پایگاه

«سی.پی» رفتم. اول مداوایش کردند و بعد از او بازجویی کردیم.

لین: یعنی خودت شاهد این بازجویی بودی؟

داو: بله. خودم شاهد بودم. بازجویی با دستیاری یکی از بومیان ویتنام شروع شد. تیر به ران پسرک خورده بود. زخمش را بخیه زده بودند و خون به او تزریق کرده بودند. طی بازجویی شاهد بودم که دستیار بومی آمد و پارچه دور زخم را باز کرد و با قنداق تفنگ به محل زخم ضربه زد تا خونریزی دوباره شروع شد. خون زیادی از او رفت. به او گفتند اگر حرف بزنند دوباره پانسمانش خواهند کرد. پسرک چیزی نمی گفت. دستیار بومی با سرنیزه زخم را بیشتر از سوراخ جای گلوله باز کرد. بعد او را کشتند.

لین: چطور؟

داو: با شکنجه.

لین: چه نوع شکنجه ای.

داو: انگشت هایش را یکی یکی بریدند، هر بار يك بند انگشت را، با تیغه چاقو مفضل های هر بند را می بریدند تا خون فواره بزند.

لین: این کار چقدر طول کشید؟

داو: تقریباً سه ساعت. پسرک بالاخره بیهوش شد. نتوانستند دوباره بهوش بیاورند. دستیار بومی هفت تیرش را درآورد و تیری توی کله اش خالی کرد. پس از کشتن پسرک، دستگاه تناسلی و بیضه هایش را بریدند و در دهانش دوختند. بعد او را وسط دهکده آویزان کردند و تابلوئی رویش نصب کردند که هرکس به او دست بزند همین کار را با او خواهند کرد. هیچکس به او دست نزد. زنهای هم کمایش همینطور شکنجه می دهند.

لین: شاهد بازجویی زنهای هم بوده ای؟

داو: بله ما برای آبجو خوری به سایگون رفته بودیم. یکی از بچه ها در طبقه بالایی يك بار با فاحشه ای سرگرم بود. بعد صدای فریادش را شنیدم. دخترک، با تیغی دستگاه تناسلی او را بریده بود. یکی از افراد گارد او را به بیمارستان برد. دخترک را به نزدیک ترین پادگان نظامی بردیم. او را گرفتند، خواباندند و دست و پایش را بستند و از وسط، از قسمت دستگاه تناسلی تا گلویش را پاره کردند و دوشقه اش کردند.

لین : شما شاهد این حادثه بودید؟

داو : بله من شاهد بودم.

لین : رفتار مشابه دیگری با زنها دیده‌اید ؟

داو : دختر جوانی را که می‌گفتند از طرفداران ویت‌کنگ‌هاست دستگیر

کردند. درواقع افراد ارتش سلطنتی کره گرفته بودندش. در بازجویی اصلاً

حرفی نمی‌زد. تمام لباس‌هایش را در آوردند و او را خوابانند و دست و

پایش را بستند. بعد تمام سربازان گردان، با او نزدیکی کردند.

سرانجام دختر گفت که دیگر تحمل ندارد. بعد دستگاه تناسلی‌اش را

با سیم معمولی دوختند. میله‌ای برنجی در سرش فرو کردند و همانطور

آویزانش کردند. بعد فرمانده گردان که يك ستوان بود با شمشیری بلند

سرش را از تن جدا کرد. همچنین زنی را دیدم که سرنیزه داغ رادر

دستگاه تناسلی‌اش فرو کردند و او را سوزاندند.

لین: چه کسی این کار را کرد؟

داو : ما کردیم.

لین : سربازان آمریکایی؟

داو : بله.

لین : چند سرباز آمریکایی در این کار شرکت داشتند؟

داو : هفت تا.

لین : زن چکاره بود ؟

داو : دختر یکی از مقامات ویتنامی که طرفدار ویت‌کنگ‌ها بود. او را لخت

کردیم و خوابانیدیم و دست و پایش را بستیم و سرنیزه‌ای را در آتش داغ

کردیم و از روی پستانها تا پائین تنه‌اش کشیدیم و بالاخره در دستگاه

تناسلی‌اش فرو بردیم.

لین : مرد ؟

داو : نه همانوقت. بند چرمی پوتین‌های مردی را که همراه ما بود در آوردیم و

آن را خیس کردیم و دور گردنش بستیم و زیر آفتاب آویزان کردیم.

پند چهره‌ی که از پوست خام درست شده باشد، وقتی که زیر آفتاب

خشك شود، چروکیده و جمع و منقبض می‌شود. بند همینطور آهسته‌آهسته

منقبض شد و او را خفه کرد.

(صفحه ۵۰)

لین: به خاطر کارهایتان در ویتنام به دریافت مدال افتخار یا تقدیرنامه هم نائل آمده‌اید؟

داو: مدال ستاره بروتری، نوار ستایش ویژه از ارتش، مدال خدمات برجسته به خاطر ابراز دلیری از طرف دولت ویتنام، تقدیرنامه ریاست جمهوری که به گروه تحت نظر من اهداء شد، چندین نوار افتخار ویتنامی همچنین نوارهای لیاقت در عملیات جنگی و چند مدال «قلب ارغوانی».

میشائیل انده

رؤیاگر و واقعیت های آرمانی

فرازهائی از رمان « مومو »

محمد زرین بال

میشائیل انده (Michael Ende) (متولد ۱۹۲۹) با دو کتاب « مومو » و « داستان بی پایان » که از هر کدام تا کنون پنج میلیون نسخه منتشر شده، یکی از نویسندگان نام‌آور امروز آلمان است.

انده می‌گوید: خواندن هنریست که کمتر درباره‌اش سخن می‌گویند و حتی فکر می‌کنند، درحالی‌که درباره‌ی هنر نوشتن بسیار گفتگو شده‌است. خواندن به‌باور همگان کاری است کاملاً یک‌جانبه و انفعالی و این عقیده‌ی است بس نادرست. وقتی دو تن کتاب واحدی را می‌خوانند، در واقع دو کتاب متفاوت را خوانده‌اند، چرا که هر کدام قدرت تخیل سازنده، هوش، تجربه و حتی خاطره‌های خودشان را با محتوای کتاب درمی‌آمیزند. هستند خوانندگانی که بهترین کتاب در دست‌شان می‌پژمرد و یاوه و بیهوده جلوه می‌کند، و هستند خوانندگان استادی که برخوردشان بایک کتاب می‌تواند خاطره‌ی یگانه شود حتی اگر دنیا با آن کتاب آشنا نشود — و من درس‌اسرزندگیم تازه امروز تنها با دو نفرشان آشنا شده‌ام.

بارها از خود پرسیده‌ام که چه حادثه‌ی میان خواننده و کتابی که در دست دارد، روی می‌دهد. درخود کتاب چیزی جز نشانه‌ی سیاه رنگ نیست؛ در خواننده هیچ چیزی نمی‌تواند باشد، چرا که خواننده بدون کتاب

نمی‌تواند داستان و حوادث را تجربه کند، پس باید چیزی میان این دو حال باشد، بهتر بگوئیم در بعدی مرموز و خالی از فضا. این واقعیت برای من دلیلی است استوار در وجود واقعیت قابل تجربه دنیای روحی. ولی این دنیای روحی را تنها آن کس درك می‌کند که خود بتواند در آن خلاقیتی داشته باشد.

کتاب «داستان بی‌پایان» من تصویرگر چنین دنیائی است. باستیان، جوان پروتاگونیست [اولین هنرپیشه تئاتر یونان باستان]، خواننده‌ئی است که لطف خدایان شامل حال اوست و می‌تواند در متن حوادث داستان وارد شود و دوباره به واقعیت زندگیش بازگردد. زمانی که طرح ساخت يك فیلم از روی این کتاب راپیش روی من گذاشتند به سختی به فکر فرو رفتم ولی قانع شدم که این امکان هست تا بی‌آنکه به مطالب کتاب خدشه‌ئی وارد شود، تبدیل به فیلم شود. ابتدا آزمایش‌هایی انجام گرفت تا تصور خواننده علاقمندی را که در هنگام خواندن به متن حوادث داستان راه می‌یابد و خودیکی از قهرمانان آن می‌شود، مستقیماً به صحنه فیلم کشاند؛ تماشاگران علاقمندی که در هنگام تماشای فیلمی با تمام وجودشان به درون ماجراهای فیلم کشیده می‌شوند. اما به زودی معلوم شد که این توانی درست نبوده و نیست. فیلم‌سازان این طرح را رها کردند و کار به فراموشی سپرده شد، اما افکار من همچنان مشغول بود.

از خود می‌پرسیدم چرا تجربه کودکی علاقمند به کار خواندن، کاملاً متفاوت با کودک علاقمند به سینما است؟ يك کتاب به همکاری فکری و خلاق خوانندگان نیاز دارد. داستان بدون داشتن قدرت تخیل زنده نخواهد شد. فیلم برخلاف کتاب همه چیز را حاضر و آماده به تماشاگر عرضه می‌کند و جایی برای پرواز فکر باقی نمی‌گذارد و بدتر از آن، اینکه فیلم اغلب با تلقین‌های سمعی و بصری، تصویری را که بیننده، خود به همراه می‌آورد، می‌کشد. مسئله آن‌طور که به نظر من می‌رسد، در فیلم نهفته نیست، بلکه در طرز تفکر کسانی است که ضعف و هنر فیلم‌سازی را در دست دارند.

من با وجود این تجربیات منفی همچنان به امکانات هنری فیلم معتقدم. با فیلم همیشه می‌توان به سراغ تماشاگر اختصاصی رفت. برای این کار باید فیلم‌هایی ساخت که بتوان بارها تماشایشان کرد. اگر هر علاقمندی بتواند سینمایی در چهار دیواری خانه‌اش داشته باشد، همچنان که امروزه مجموعه

صفحه‌ها، نوارها یا کتاب‌هایش را دارد، آنگاه ناگزیر ارزش‌های دیگری اعتبار پیدا می‌کند. تولید فیلم همانند نشر کتاب می‌شود و فیلم‌های هنری این امکان را می‌یابند تا بیرون از محدودهٔ زمان، تماشاگران خود را پیدا کنند. چرا نباید در کنار استادی در فن خواندن، استادی در تماشاگری هم وجود داشته باشد؟»

میشائیل انده کار نویسندگی را در سال ۱۹۶۰ با کتاب‌های «جیم کنوِپف» و «لوکاس لکوموتیوران» آغاز کرد و در سال ۱۹۷۳ رومان «مومو»* و در سال ۱۹۷۹ «داستان بی‌پایان» را انتشار داد. این کتاب زمینهٔ تهیه فیلمی به همین نام شد که پرخرج‌ترین فیلم تاریخ سینمای آلمان است (۶۰ میلیون مارک). انده عقیده دارد که فیلمسازان در این فیلم ارزش هنری و انسانی رومان او را به بازی گرفته‌اند ولی در عین حال هم سبب‌شده‌اند تا کتاب‌هایش خوانندگان بیشتری پیدا کنند، هرچند برای کتاب‌هایش نیازی به تبلیغات یا بقول خود وی «به‌بوق و کرنا» نداشته است، چه بدون این نیز خوانندگان خود را یافته‌اند. کتاب‌های مومو و داستان بی‌پایان انده به بیست و شش زبان ترجمه شده و جوایز متعددی را در آلمان و اروپا به خود اختصاص داده است که از مهم‌ترین آن‌هاست:

“Janusz-Korszak-Preis” , “Buxtehuder Bullen”

“Wilhelm-Hauff-Preis” , “Silbernen Griffel” ,

“Lorenzo-Il-Magnifico-Preis” ,

انده می‌گوید: «خوشحالم از اینکه موفق شده‌ام از اطاق کتاب‌های کودک به تالار ادبیات بزرگسالان وارد شوم.» هرچند که تقسیم ادبیات به ادبیات کودک‌سالان و بزرگسالان خود موضوعی قابل بحث است.

اینکه چرا نوشته‌های تخیلی میسائیل انده در مدت زمانی کمتر از پنج سال میلیون‌ها خواننده پیدا کرد و آدم‌ها و دیگر آفریده‌های افسانه‌ایش در میان کودک و جوان و پیر چنان مشهور شد که گوئی نام‌هایی واقعی‌اندیا اسطوره‌ئی کهن — پدیده‌ئی است تازه در ادبیات امروز آلمان در سه دههٔ پس از جنگ جهانی دوم.

دربازنمائی تجربهٔ تلخ نازیسم و برخورد با مسائل حاد جامعهٔ پیشرفتهٔ صنعتی

آلمان غربی پس از انقلاب تکنولوژیک، به بیان خشك و خشن مستند گرایش داشت.

به راستی خوانندگان آلمانی از واقعیت خشن خسته شده‌اند که به دنیای رؤیاگونه میثائل انده پناه آورده‌اند؟.

طرح رومان «داستان بی‌پایان» بسیار ساده‌است، اما میثائل انده با تخیل سرشار، زبان حساس و پرداخت ظریف داستانی‌اش، افسانه‌ئی چنان بدیع‌آفریده است که جاذبه‌اش نه تنها کودکان، که بزرگسالان را نیز گرفته است. طرح کلی و اجمالی داستان چنین است:

باستیان نوجوانی است ریزه نقش، کم‌جنب و جوش، ترسو و گوشه‌گیر که همشاگردی‌هایش مسخره‌اش می‌کنند و آزارش می‌دهند. يك روز در گریز از دست همکلاسی‌هایش، گذر باستیان به يك کتابفروشی کتاب‌های دست‌دوم می‌افتد و کتاب داستانی از روی میز کتابفروشی برمی‌دارد. و فرار می‌کند و به اتاق زیر شیروانی مدرسه پناه می‌برد و شروع به خواندن کتاب می‌کند و چنان در ماجراهای داستان غرق می‌شود که خود را یکی از قهرمانان داستان می‌بیند: باستیان به نجات سرزمین رؤیاها... که در خطر نابودی است... برانگیخته می‌شود و به سرزمین رؤیاها می‌رود و خطر را می‌کند و سرانجام با دادن نام تازه‌ئی به ملکه سرزمین رؤیاها، آن سرزمین را از خطر نابودی می‌رهاند.

باستیان مدت‌ها در سرزمین رؤیاها گردش می‌کند و رؤیاهایش را به پرواز درمی‌آورد و سرانجام نیروی مهرپدري او را به زندگی واقعی برمی‌گرداند و خودش را همچنان در اتاق زیر شیروانی مدرسه می‌بیند؛ اما دیگر از بیم قاتوانی رها شده است و از کسی نمی‌ترسد.

میثائل انده که می‌خواهد خوانندگانش «نیروی تخیل سازنده، هوش، تجربه و حتی خاطره‌های خودشان را با محتوای کتاب درآمیزند» در «داستان بی‌پایان» با بهره‌گرفتن از شیوه‌ئی ظریف و غیر مستقیم در فاصله‌گذاری، در آغاز داستانی «واقعی» می‌گوید و آنگاه شخصیت حقیقی داستانش (باستیان) را به سرزمین رؤیاها می‌فرستد و در این دنیای وهمی همزادی برایش می‌آفریند (همذات پنداری) اما در تمامی لحظه‌های تخیل، لحظه‌هائی او را از سرزمین رؤیاها جدا می‌کند تا دنیای واقعی را به او یادآور شود (فاصله‌گذاری)

دنیای واقعی و عینی باستیان (باتوانی ، تنهائی ، ترس) را در عالم خیال (سرزمین رؤیاها) بازتاب یافته است.

بدین گونه است که اندک با فرا افکنی واقعیت در رؤیا ، «رؤیای واقعیت» را باز می آفریند و باستیان را برمی انگیزد تا واقعیت های سخت و تلخی را که از آن ها می گریزد ، در رؤیا ببیند و در گذر از سرزمین رؤیاها توانائی های انسانیش را بازیابد.

انده در داستان هایش رؤیای واقعیت را چنان باز می آفریند که تمامی رؤیای داستان را باور پذیر می کند.

سرزمین رؤیائی باستیان ، ابعاد خیال گونه اما واقعی زندگی اند. پسرک که جز پدر - که رابطه عاطفی با او دارد - کس دیگری را ندارد، بیشتر وقت ها تنها می ماند و جرأت رویارویی با دنیای دوروبرش را ندارد .

این است که به دنیای خیال پناه می برد تا غم و غصه هایش را جبران کند. اما این خیال پردازی انفعالی است، تغییری در شخصیت و روحیه باستیان پدید نمی آورد. پس میثائل انده او را در عالم خیال وامی دارد که خطر کند و توانائی درونی خودش را بشناسد.

انده در داستان مومو از شگرد و شیوه های داستان های کودکان و داستان تخیلی علمی بهره گرفته است.

«مومو» يك سطح پرماجرای افسانه وار دارد که برای نوجوانان جذاب است و يك سطح اجتماعی - فلسفی.

«مومو» دخترکی «عجیب» و تك و تنهاست که سراز آمفی تئاتر خرابه شهری درمی آورد و باپاکی ، معصومیت و خیال پردازی کودکانه اش درهمه نفوذ می کند. و چنان هنری در شنیدن حرف های مردم دارد که بی آنکه سخنی بگوید ، مشکل آن ها را حس می کند . همه او را دوست دارند. در همان خرابه برایش اتاقکی می سازند، به دیدارش می آیند . برایش غذا می آورند و برایش درددل می کنند.

مردم شهر همچنان گذشته به سنت هایشان پای بندند ، به دیدار هم می روند. غم و شادی های همیشگی شان را دارند، کارشان را می کنند و فرصت خندیدن،

شادی کردن، آواز خواندن، دعوا کردن و وقت گذرانی دارند. تا مردان خاکستری پوش — که به چشم همه نمی آیند — در شهر پیدایشان می شود. آن ها این وقت های اضافی را از مردم می گیرند. مردم جز کار کردن فرصت دیگری ندارند. زندگی همه یکنواخت می شود، حتی زندگی بچه ها. دیگر کسی فرصت به دیدار همسایه رفتن، خندیدن، شادی کردن و آواز خواندن ندارد. این کارها دیگر ضرورتی ندارد. بازی و خنده و شادی برای بچه ها هم لزومی ندارد. آن ها باید کارهای ضروری یاد بگیرند. تنها «مومو» است که این دنیای مردان خاکستری پوش را دوست ندارد و وقتش را به هیچ قیمتی به آن ها نمی دهد و به مبارزه با آن ها برمی خیزد.

میشائل انده در رمان مومو به مسائل زندگی جامعه پیشرفته صنعتی می پردازد بی آنکه مستقیماً به آن اشاره کند.

احساس بیگانگی انسان در روند تولید و تبدیل او به پیچ و مهره ای که از خودش هیچ اراده ای ندارد، یکنواختی زندگی و از دست رفتن تشخص و جامعیت فرد و تبدیل آدم ها به موجوداتی سرد، بی عاطفه، ملال آور ... همه تمثیل هایی است گویا از زندگی انسانی در زیر سلطه تکنولوژی، در جامعه ای که انگیزه ای جز بهره کشی ندارد.

انده با تصویر دنیای سرد و یکنواخت خاکستری آدم های خاکستری پوش — دنیائی بسیار شیک و مدرن، اما خالی از لطف و ظرافت — دنیائی با خانه های یکنواخت پرپری، خیابان های یکنواخت و شیوه یکنواخت زندگی، جامعه صنعت زده را به درستی تصویر می کند، بی آنکه ابعاد تخیلی داستان از دست برود.

مردان خاکستری پوش که از ذخیره وقت آدم ها انرژی می گیرند و زندگی شان وابسته به این منبع پایان ناپذیر انرژی است، تمثیلی از صاحبان کارخانه ها و سرمایه داران بزرگ اند.

میشائل انده بی آنکه شعار بدهد یا جانب این یا آن جهان بینی را بگیرد از کابوس هراس انگیز زندگی جامعه صنعت زده می گوید بی آنکه به آن باور داشته باشد.

پیام انده به خوانندگانش اینست: این زندگی یکنواخت و پر ملال سرنوشت

محتوم شما نیست . عشق و همدلی ، نپذیرفتن واز پای ننشستن رهائی است .
..... استاد دست مومو را گرفت و او را به تالار بزرگ راهنمایی کرد . در آنجا ساعت های مختلف را به او نشان داد . بعضی ساعت های آهنگ نواز را به کار انداخت ، ساعت های جهان نما و ستاره نما را برایش تشریح کرد و با احساس اینکه مهمان کوچکش از دیدن این همه اشیاء حیرت آور شاد شده و به وجد آمده است ، دوباره جوان و جوان تر شد .

همانطوریکه به راه رفتن و تماشا ادامه می دادند ، از مومو پرسید : « راستی دوست داری معما حل کنی؟ »

مومو جواب داد : « اوه ، خیلی زیادا تو معما بلدی؟ »
استاد زمان گفت : « بله ، ولی خیلی سختد و کمتر کسی پیدا میشه که بتونه اونارو حل کنه . »

مومو گفت : « خوبه ، معماهاروبه خاطر میسپرم و بعداً برای دوستام مطرح میکنم . »

استاد زمان گفت : « خب ، ببینیم ، میتونی حل کنی یانه . خوب گوش کن ! »

سه برادر تویه خونه زندگی میکنن
هرسه باهم کاملاً فرق دارن
وقتی میخوای اونارو ازهم تشخیص بدی ،
میبینی که هرکدوم شبیه دیگری است .
اولی غایبه ، و تازه میخواد از راه برسه .
دومی هم غایبه ، اون تازه رفته .
فقط سومی خونه است ، که از همه هم کوچک تره ،
بدون این سومی ، اون دوتای دیگه هم نیستن .
همین سومی ست که مورد نظره ،
چون که تنها اولی به دومی تبدیل میشه .
هرکدوم از اونارو که بخوای نگاه کنی ، می بینی
که برادر دیگه رو می بینی !
حالا بگو : هرسه اینا کی هستن ؟

یا اینکه فقط دوتا هستن ؟ یا اصلاً هیچ کدام نیستن ؟
 اگه بتونی اسم یکی از اونا روبه من بگی، دخترم
 هر سه این حاکم‌ها رو خواهی شناخت.
 اونا باهم به امپراتوری بزرگی حکومت میکنن -
 اونا همه از يك چیزن ! و از این جهت يك شکل هستن.»

استاد زمان به مومو نگاه کرد و تشویق‌کنان سری تکان داد. مومو با
 هیجان گوش می‌کرد. از آنجا که حافظه خوبی داشت معما را لغت به لغت پیش
 خود به آهستگی تکرار کرد.

آنگاه آهی کشید و گفت : «وای، واقعاً که مشکله . اصلاً نمیدونم چی
 میتونه باشه. اصلاً نمیدونم از کجا باید شروع کنم.»
 استاد زمان گفت : «سعی خودتو بکن !»

مومو تمام معما را یکبار دیگر زیر لب زمزمه کرد. سپس سری تکان
 داد و اعتراف کرد که : «نمیتونم». در این میان لاک پشت هم سر رسید، کنار
 استاد نشست و با دقت به مومو نگاه می‌کرد.

استاد زمان گفت : «کاسیوپایا، تو همه چیز رو از نیم ساعت قبل میدونی
 آیا مومو میتونه این معما را حل کنه ؟»

روی لاک سنگ پشت این جمله پدیدار شد. «حل میکنه!»

استاد زمان روبه مومو کرد و گفت : «میبینی که میتونی معمارو حل
 کنی. کاسیوپایا هرگز اشتباه نمیکنه.»

مومو پیشانی درهم کشید و دوباره سخت به فکر فرو رفت . کدام
 سه برادرند که باهم در يك خانه زندگی می‌کنند ؟ اینکه آن‌ها آدمیزاد نیستند،
 روشن بود. در معماها ، برادرها همیشه هسته، سیب و یا دندان یا چیزهائی
 از این قبیل‌اند. به هر صورت چیزهائی از يك جنس و يك نوع. ولی اینجا
 موضوع سه برادرست که به همدیگر تبدیل می‌شوند . خوب این چه بوده که
 می‌توانسته به خودش تبدیل شود ؟ مومو به اطراف خود نگاه کرد. چشمش به
 شمعی افتاد که شعله‌اش هیچ جنبشی نداشت. در اینجا شمع در اثر شعله تبدیل
 به نور می‌شود. درست است ، سه برادر همین‌ها هستند . ولی این که نمی‌شود، چون
 هر سه تایی آن‌ها در آنجا حاضرند. در صورتی که دوتا از آن‌ها نباید آنجا باشند.

خوب شاید چیزهایی مثل گل ، میوه و تخم باشد ، بله ، واقعاً هم همین است ، چون خیلی از چیزهایش درست است. تخم در میان آن سه تا از همه کوچکتر است. و وقتی که حاضر باشد ، اون دوتای دیگر نیستند ، وبدون آن هم آن دوتا دیگر نمی توانند باشند . ولی باز هم نشد! چرا که تخم را به خوبی می توان تماشا کرد. در حالیکه در معما گفته شده که وقتی به کوچکترین آن ها نگاه میکنی ، آن دورا یکی بعد از میبینی.

افکار مومو از این شاخه به آن شاخه می پرید و او قادر به یافتن نشانه‌ئی پائتری نشد که او را به سوی هدف راه گشا باشد. ولی کاسیو پایا گفته بود که او جواب را پیدا خواهد کرد

مومو به تدریج متوجه شد که زیر تاقی کروی و بسیار عظیم، به بزرگی تاق آسمان ایستاده است. این تاق بزرگ سراسر از طلای ناب ساخته شده بود. بالای تاق در وسط سوراخی گرد وجود داشت که ستونی از نور به صورت عمودی به روی حوضچه‌ئی می تابد که سطح اش به هیچ حرکت و همانند آینه‌ئی تاریك بود.

درست نزدیک سطح آب زیر ستونی از نور چیزی ، مثل ستاره‌ئی روشن می درخشید و سنگین و باوقار به این طرف و آن طرف در نوسان بود. مومو پاندول عظیمی را باز شناخت که روی آینه سیاه در حرکت و نوسان است . پاندول به جائی آویزان نبود ، بلکه در هوا معلق بود و به نظر می رسید که در حالت بی وزنی است.

وقتی پاندول ستاره‌ئی به کنار حوضچه نزدیک می شد از میان آب. تیره غنچه‌ئی بزرگ سر بیرون می آورد و هرچه پاندول نزدیک تر می شد، غنچه هم بیشتر می شکفت تا سرانجام به صورت گل کاملاً باز شده روی آب گسترده شد. مومو هرگز تصورش را هم نمی کرد که چنین رنگ هائی هم وجود داشته باشد. پاندول ستاره‌ئی لحظه‌ئی روی گل درنگ کرد و مومو چنان محو این چشم انداز شد که همه چیز را دور و برش به فراموشی سپرد. عطری که شامه را نوازش می داد، همان بود که همیشه در آرزو و تجربه اش بود، بی آنکه بداند چه بوده است.

پاندول ستاره‌ئی آهسته آهسته مسیر رفته را باز می گشت و در همان زمان

که اندك اندك از گل دور می‌شد ، مومو با ناراحتی بسیار مشاهده کرد که آن گل‌زیبا و با شکوه شروع به پژمردن کرد. گلبرگ‌ها یکی پس از دیگری جدا می‌شد و به اعماق تاریکی فرو می‌افتد. مومو سخت به‌درد آمد، انگار که چیزی بازنیافتنی برای همیشه از دستش به‌در رفته است.

وقتی پاندول به وسط حوضچه رسید، گل زیبا هم یکسره پژمرده و نیست و نابود شده بود . ولی در سمت دیگر حوضچه در همان لحظه غنچه‌ئی سراز آب تیره به درآورد و مومو دید که هرچه پاندول به کناره حوضچه نزدیک‌تر می‌شود، غنچه سربرآورده از آب به صورت گلی زیبا و باشکوه گلبرگ می‌گشاید . دخترک حوضچه را دور زد تا گل را از نزدیک تماشا کند.

این گل با گل قبلی کاملاً فرق داشت. مومو حتی رنگ‌های این یکی را هم تا آن‌زمان ندیده بود . ولی به نظرش رسید که این یکی بسیار زیباتر و دیدنی‌تر است . این گل رنگ و بوئی دیگر و شکوهی و جلالی دیگر داشت . مومو هرچه بیشتر به آن گل نگاه می‌کرد ، ریزه‌کاری‌های شگفت‌انگیز بیشتری در آن می‌یافت.

ولی پاندول بازهم راه بازگشت درپیش گرفت و زیبایی آن گل هم به پژمردگی گرائید و گلبرگی از پی گلبرگ دیگر به ژرفای سیاه حوضچه فرو افتاد.

پاندول آهسته آهسته به سمت دیگر در حرکت بود ولی در جای پیشین توقف نکرده و اندکی آن‌سوی‌تر رفت. در آنجا هم تقریباً در يك پائی گل اول غنچه‌ئی بیرون آمد و شروع به باز شدن کرد.

این گل به‌نظر مومو زیباتر از آن دوتای دیگر بود — سرگل‌تمامی گل‌ها؛ نادره‌ئی بس شگفتا!

مومو وقتی این پدیده کامل را نیز در حال پژمردن و فرو افتادن به ژرفای تاریک نیستی دید، می‌خواست با صدای بلند بگرید. ولی به‌یاد قولی افتاد که به استاد زمان داده‌بود و سکوت کرد

ولی هرچه می‌گذشت، بیشتر احساس می‌کرد که چیزهائی پیش می‌آید که پیش از این متوجه‌شان نشده بود.

مومو ستون‌نوری را که از سوراخ سقف به درون می‌تابید نه‌تنها به چشم

می‌دید، بلکه حالا دیگر صدایش را هم به گوش می‌شنید

اوایل صدائی بود شبیه زوزه بادی که در دور دست و بر تارک درختان می‌وزد. ولی بعد صدای زوزه بلند و بلندتر شد، همچون صدای شرشر آبشار و یا غرش امواج دریائی به گوش می‌آمد که به صخره‌های ساحلی برخورد می‌کند.

مومو همچنان با وضوح بیشتر می‌شنید و حس می‌کرد که این صداهای درهم و برهم از طنین صداهای بی‌شماری پدید می‌آید که هر لحظه شکلی تازه به خود می‌گیرد، نوائی نو می‌یابد و همواره آهنگ هم‌نواي نوینی ساز می‌کند. این آهنگ در همان حال که موسیقی بود، چیزی دیگر گونه نیز بود. و مومو ناگهان باز شناخت: این همان نوائی بود که او گهگاه، آهسته چنانکه کوئی از دور دست می‌آید - می‌شنید؛ آنگاه که در زیر ستاره‌های چشمک‌زن می‌نشست و به سکوت شب گوش می‌سپارد.

ولی حالا نواها واضح تر و گوش‌نوازتر می‌شد، مومو احساس می‌کرد که آن موسیقی همین نورنواگر بود، که هر کدام از آن گل‌هادر هیأتی یگانه و نامکرر از ژرفای آب‌تیره فرا می‌خواند و به آن‌ها شکل می‌داد. مومو هرچه بیشتر گوش می‌داد، تکتک صداها را با وضوح بیشتر باز - می‌شناخت.

ولی این نواها صداهای آدمی نبود، بلکه چنان می‌نمود که زروسیم و دیگر گوهرها گرم هم‌نوائی‌اند. آنگاه صداهائی دیگر بگوش رسید، صداهائی از دور دست و از چیزهائی وصف ناپذیر. این صداها آنچنان واضح شد که مومو اندك‌اندك کلمه‌هائی را از میان آن‌ها تشخیص می‌داد، کلمه‌هائی از زبانی که تا کنون نشنیده بود ولی معنی‌شان را درك می‌کرد. آن‌ها خورشید و ماه بودند و ستارگان که نام واقعی‌شان را بر زبان می‌آوردند. و در این نام‌ها آن‌راز نهفته بود، راز اینکه چه می‌کنند و چگونه برهم‌اثر می‌گذارند و این گل‌های بی‌همانند را باز می‌آفرینند و باز می‌پژمرند و از میان می‌برند.

و مومو ناگهان دریافت که تمام این کلمات خطاب به اوست! تمام جهان تا اعماق کهکشان، تا دور دست‌ترین ستاره‌ها همانند چهره‌ئی تنها و بس‌عظیم نگران اوست. به او نگاه می‌کند و با او حرف می‌زند! و احساسی به او

دست داد که بسیار عظیم‌تر از ترس و وحشت بود.....

استاد زمان جواب داد: «مومو، آنچه که دیدی و شنیدی، وقت تمامی انسان‌ها نبود. این فقط عمر تو بود. در وجود هر کس چنین جایگاهی هست، جایگاهی که تو دیدی، ولی تنها کسانی به آنجا راه پیدا میکنند که من اونارو در آغوش بگیرم و به اونجارا هنمائی کنم. و با چشم معمولی هم نمی‌توان آنجارا دید.»

«ولی آخه من کجا بودم؟»

استاد زمان جواب داد: «در قلب خودت». و موهای ژولیده دخترک را نوازش

کرد.

شعر شعور در هنگامه ماندگار زمان

«دشت ارژن» سروده سیمین بهبهانی، شعر زندگی است و شعر راز جاودانگی انسان و اندیشه است. پاسخ چرا پایائی هنر و فرهنگ و تأکید توانمندی و جربزه‌ئیست که شعر شعور در هنگامه‌های ماندگار زمان دارد. فریاد، دربرهوت خاموشی‌ها و هلهله‌ها و همه‌های تاریخی. هماره... سیل آتش مذاب و سوزانی که از گلوی آتشفشان‌ها سرریز می‌کند، از تلاطم والتهاب خاك، حکایت‌ها بر زبان دارد. بی‌جانیست که هنر راپویاترین واکنش «زندگی» در مقابله با حس زوال و جباریت مرگ انگاشته‌اند! شعریت و زبان آوری و اندیشه‌ورزی شاعرانه‌ئی که ناطور دشت ارژن تدارك دیده، منقبت آفرینش شعر و ورق‌گردانی دیباچه تخیل و هوشمندیست، بر متن آمیزه‌ئی از عشق و ضرورت خداوندی زندگی، که تنهیب حاشیه‌اش را، سیمین بهبهانی با «ابریشم سرخ، از خون، خون جاری»^۱ آراسته است. واگر او این همه از فره زندگی، جانانه سخن نگفته بود، می‌گفتم: خسته‌ئی و نفس بریده‌ئی بی‌تاب با تاویل پای‌ها که: «فرانامدهات چیزی بروفق مراد»^۲، دل‌کنده از یقین به پایداری انسان، هراس زده از هول گزنده گردنکش، با درختچه‌های ارغوانی و اطلسی‌های دشت ارژن با ستاره‌ها، با گرگ و میش سحر، با شفق و شقایق، با صخره‌ها و سنگریزه‌ها، با پرنده‌ها، پریشیده و پژمان بدرود می‌گوید که: «اگر چه واماندیم ... اگر نیارستیم ... اگر فروخفتیم ... اگر ... رفتیم»^۳

اما نه! اگر مویه‌ئیست و دریغی، بر جاری زندگی است بر رنگ باختگی

تا کجا آبادهاست... « که از خویش رفتن وداعی ندارد»
 زیرا تا شقایق بر زمین هست، خیام و مولوی و حافظ و تا ترانه و غزل
 سیمین بهبهانی در دشت ارژن.



آنچه شعرهای دشت ارژن را از پرگوئی‌های پوك و نمور و کلی گوئی‌ها
 و آشفته‌پردازی‌های خالی از تخیل و شور، جدا می‌کند، شعور شعله‌ور
 شاعرانه و تخیل هوشمندانه‌یست که دلوایس زندگیست، زیرا زندگی را می‌پاید،
 زندگی را درست می‌بیند. زیبایی و درد را می‌شناسد. جزء به جزء، و لحظه به
 لحظه‌اش را. بازتاب این دیدار است که واژه‌های بهم پیوسته يك مصراع و یا
 يك بیت را به زمزمه‌ئی پر نغمه و یا تکه‌ی آتشی گداخته و سوزان بدل
 می‌کند.

واژه‌ها، همان کلمه‌های ساده و متعارف‌یست که چه بسا، کلام افزار،
 قلم خامدستان و دستمایه حس بدمستان بوده است، که در این‌جا، به دلیل رابطه
 طبیعی و بی‌تکلف شاعر با آن‌ها، جوهر خلاقیت و منش خود را باز می‌یابند.
 و منشوروار طیف متنوعی از رنگینک‌های فهم و صوت می‌آفرینند. گاه به لطف
 شب‌نم بر سبزینه‌ها می‌ماند و از غایت درخشندگی همانند خرده الماس، گاه به فوران
 فریاد و شتک خون بر طاق نمای سپید دیواری.

توالی و ترتیب و هنجار کلمات، ساده و بی‌پیرایه و مطیع وزن و زحاف
 است، همین سادگی و اطاعت‌پذیری سرشتی کلمات است که آن‌ها را، در بافتی
 موزون، به حامل‌های بیان پیچیدگی و رازهای اندیشه و حس شاعر بدل کرده
 است:

باقدم‌های کوئی، دشت بیدار می‌شود
 بازلال نگاهش، بر که سرشار شد
 لب‌زهم باز می‌کرد، کهکشان می‌درخشید
 موی بر چهره می‌ریخت، آسمان تار می‌شد.
 یال اسبش. که می‌تاخت، بادر اشانه می‌زد
 ضرب نعلش که می‌کوفت، رقص تاتار می‌شد
 پیش آئینه چشمی — همچو بختش بدنبال —
 پوستش زیر انگشت، موج پنداری شد.

نوگرایی، آنگونه که نیما سفارش کرده است، یکی از خصیصه‌های ارجمند شعرهای دشت ارژن است که از قضا! بیش‌تر آن‌ها در قالب غزل است. و البته نه قالب سنتی غزل. و ارزش و بحث‌انگیزی کارهم، در همین است. زیرا درحالی که برخی مدعیان تنگ‌مایه بایبان نامفهوم‌ترین و مجردترین حس‌ها، در «فرا واقع‌گرایی» حتی از آندره برتون معصوم هم پیشی گرفته‌اند و هنوز سرگشته و شوریده‌سر، معیار نوگرایی و پیروی از شیوه نیما را در بلندی و کوتاهی مصراع‌ها و شکستن افعیل می‌دانند، شاعری متغزل توانسته است، با گزینش فضای مناسب و دیدار درست بازندگی، قالب محتضر و رنگ باخته‌ئی را به چنان اعتلائی برساند که آن‌ها (البته در بهترین شکل بیان) با موجه‌ترین شعرهای نیمائی معاصر، پهلوی بزنند.

آن‌هایی که هنوز هم در شعر «شیرجه بلندبرمی‌دارند»، چه خوب است، بدون شرم، ذائقه سرخک گرفته خود را، با طراوت و تازگی و نوجوئی‌های دشت ارژن - بسنجند و دریابند که تعریض نیما چرا متوجه محتوی بوده و نه قالب؟ مگر نه نیما بر پیوند و ارتباط درونی حس و ادراک شاعر با هستی منتشر در ذات اشیاء و طبیعت زنده و حضور بخشیدن به عناصر و جزئیات آن‌ها در کلیت شعر تأکید کرده است؟ مگر نه نیما خود از دیدن زندگی با همه رخ نمودهایش، از ساختن زندگی، از سادگی و پیچیدگی‌های هستی و طبیعت و نه توی مناسبات انسان و جامعه سخن گفته است پس شگفت نیست اگر نیما مرثیه گفته باشد و شاید به قوت مرثی محتشم کاشی! زیرا وقتی اواز «کاکلی که روی سنگ مرده»^۴ اندوهگین می‌شود، چرا از قتل عامی چنان قساوت‌آمیز نگوید؟^۵



نزدیک کردن و کشف مختصات و مشابهت‌های ساخت و اسلوب نیمائی، با قالب غزل، از دیگر خصوصیات شعرهای دشت ارژن است، که شاعر (با وجود التزام ردیف و قافیه)، این تقارن و هماوایی را با آزادساختن حرکت‌های درونی تصاویر و مفاهیم، از انقیاد و تحمیل قالب سنتی، بدست آورده و شگرد-های چیره‌دستانه نیما را در افسانه زنده کرده است.

بدین ترتیب در شماری از غزل‌ها و غزلواره‌های دشت ارژن، واژه یا

ترکیبی همگون از واژگان بر بنیاد آمیزه‌ئی از وزن‌های تازه با ضرباهنگ‌های وزن‌های سنتی، آهنگی دیگر و سیر و حرکتی دیگر می‌یابند و هنگام عبور از حیطه ذهن و در تلاقی با حساسیت‌های شعور و عاطفه خواننده، ویران می‌کند، می‌سازد، به هیجان می‌آورد، آرامش می‌دهد و یا منفجر می‌شود که براده آهن و زهرابه حنظل در ذهن رسوب می‌کند. و یا نرم‌خو و باورگذار است، تا جائی که از پرواز با بال‌های خیال شاعر گزیری نیست تا آن جا و اوجی که: «مدار زهره بر آشوبد، اگر فراز کنم پارا»^۶

براین‌ها باید توان شاعر را در مهار کردن سختگی ناهمواری برخی از وزن‌ها و نرمش بخشیدن به چندپایان بندی نامتداول در غزل را افزود:

دو نمونه: ذهن، دود حلقه حلقه، ذهن، ابر توده توده
گاه پیچ خورده در پیچ، گاه خم زخم گشوده
عقل، رشته‌های درهم، سرخ، زرد، سبز، نیلی
فکر، پنجه‌های لِرزان، برگره، گره فروده!
سیم‌های مس گذاران، در تنم به گونه، پی
وان که خواهم شکبیا، هرشان نیازموده

□

به دشت‌های برفی، دوان دوان است.
سیاه گون سواری که باز نوجوان است
سپید شیشه‌ئی را نشانه می‌گذارد
ز قطره قطره خونی که از تنش روان است
ادامه قدم‌ها: نگار برگ زیتون
نشانه تقابل، قرینه قران است

□

پیامدهای زایا و پویای فرهنگی و ادبی این کتاب را در تربیت ذهنی و ادبی نسلی از شاعران جوان، به دو دلیل، از هم‌اکنون به روشنی می‌توان دید:
نخست از نظر شیوه زبان و بیان (سبك) در قالب غزل و مسطوره‌گیری خلاق از افاعیل عروضی (به عنوان پایه و بنیاد وزن) و زحاف‌ها (به عنوان گنجایش متغیر و درونی وزن) و همچنین کاربرد بسیاری از امکان‌ها و بالقوم

های کم شناخته زبان و شیوه بیان در قلمرو مسائل اجتماعی، انسانی .
دوم، حضور روشن و کارساز شخصیت و منش اندیشگی که ساختمان شعر را
(فارغ از نگرش‌های زیبایی شناسانه)، زیر نفوذ خود قرار داده و در واقع
شخصیت باطنی و درونی شعرهای این کتاب را بیان می‌کند، شخصیتی که از در
آمیختن بارویدادها نهراسیده، با واقعیت‌ها زیسته و از آنها آموخته است. و گرنه
کی می‌توان، این چنین از پرسه زدن (البته کم‌زیان) در رهاتیسیم، گسست و
به درك صریح زندگی دست یافت.

این‌طور است که وقتی : «حمید آزاد شد، هویزه آزاد شد»^۷، انگار،
موجکوه شادی بر کرانه حس و عاطفه شاعر می‌گسترده. او یله‌ورها با آن
می‌آمیزد و بر تمنای دل لطمه دیدگان پاسخ می‌گوید، با شعرش.

و آن‌گاه که با وحشت و دلهره می‌بیند که بیشترین مسافران قطارها، کفن
پوشند و روز و شب بر قامت خون طلوع می‌کند و در هر گذری، چراغانی حمله‌ها
بر باژگونی زیستن تسخر می‌زند، آماج رنج می‌شود. رنجهای جانگزا:
رنج انسان بودن، مادر بودن و شاعر بودن. می‌گیرید. اما اشک او خونبارش
کلمه است و فریاد : وطن! چه سرها به خاله، فتاد تا کارتو / ز سر به سامان
رسید، زنو به بنیاد شد

□

«تولد دوباره» فروغ فرخ‌زاد، اگر به درستی تولد شخصیت و ادراک و
بینش جدید زن ایرانی در عرصه فرهنگ و ادب بود، (در این‌جا اشاره به عصیان
و پاتجربه‌های گوناگونش در زمینه فرم و یا دستیابی‌اش به شیوه بیان خاص
او نیست)، بلکه منظور تولد ذهنیت شاعرانه مستقل و فرهنگ‌ساز زن در روز شمار
فرهنگی و ادبی تاریخ است. «دشت ارژن» - به رغم تفاوت ظاهری از نظر
قالب - رشد مستمر و طبیعی آن ذهنیت و راستا و ابعاد تکاملش را اعلام
می‌کند.

دشت ارژن بر این واقعیت فراخور احترام تأکید می‌کند که خردپویا و
گوهر اندیشه زنان گزیده جامعه فرهنگی ایران باتکیه بر میراث‌های اصیل
فرهنگی و سنن آئینی و اخلاقی و مواجه درست با واقعیت‌های اجتماعی، توانسته

است، نه فقط سلطه رفتارهای اندیشگی ناهمزمان و منش‌های غیر اقلیمی را از ذهنیت خود براند، بلکه پوینده و خردورز و با اعتلای شناخت عقلانی، از دگردیسی واقعیت‌های بعضاً خشن نیز، هوشیار بیرون آید.

جانمایه آگاهی «دشت ارژن» بازگوئی شاعرانه این ادراک فلسفی است که: می‌اندیشم پس هستم. و توجیه‌قابلیت‌های فرهنگی برای فعلیت یافتن این ادراک است. گذر از ورطه انفعال و عبور از توفان سرسام‌ها و احراز مسئولیت در تمامی ابعاد، تا به موجودیت تاریخی- فرهنگی او تحقیق بخشد.

سه‌ربع قرن پیش، نقش زن، در انقلاب مشروطیت، بیش‌تر، سامان دادن به حرکت جامعه برای رهیدن از پوسته انجماد و انحطاط بود، بابرانگیختن مردان و فرزندان. آنان که پارسایانه، نیمی از مصائب دردناک را با سکوت و بردباری تحمل کرده‌اند، دیر زمانیست که به حضور خود در عرصه‌گاه - های تلاش و مبارزه خلاق جامعه آگاهند و کارآئی و دستاوردهای مسئولیت - پذیری خویش را شناخته‌اند و تا رخ‌دیده‌ئی و نقشی درسنگواره نمایند، بایسد هلاک خاموشی.

شاعر دشت ارژن باشناختن ژرف این نیاز است که با مخاطب قرار دادن کولی - «من» دیگر شاعر که در «ما»ی جامعه منتشر است - می‌سراید:

کولی! به شوق رهائی، پائی بکوب و به ضربش

بفرست پیک و پیامی تا پاسخی بستانی

برهستی تو دلیلی باید ضمیر جهان را

نعلی بسای به سنگی تا آتشی بجهانی

بدینگونه است که به آتشفشان مانده‌اند. قله‌های سرکش و خاکستراندود آتشفشان را بارها می‌بیند و بی‌خیال می‌گذرند. اما لرزه‌ئی تند و خشمناک، پوسته صبر را می‌شکافد. بندهای تحمل را می‌گسلاند و گلوی آتشفشان بساز می‌شود و آتش سرزیر می‌کند. آن‌گاه می‌توان یافت که در پس خاموشی قرون و برکرانه خوف درون چه می‌گذشته است، که از تنگنای شکیب یک صدا این‌چنین اندوه می‌تراود و تیزاب خشم و کین می‌بارد.

سرشت عاطفی و ذات حسی زن، مرگ ستیز است و شریف‌ترین و خستکی-
ناپذیرترین مدافع زندگی.

«دشت ارژن» آوردگانه‌ایست که در آن شخصیت غبار آلود زن، تیغ
فریاد برکف، به مصاف هیولای مرگ آمده است، تاز زندگی و آن چه
با انگاره خرد و عاطفت روامی‌داند، صادقانه دفاع کند. او سازنده و پردازنده زندگی
و حامی زندگیست. زندگی، که فرزندش است، مردش است، وطنش است آئینش است
و همه آن چه که نکبت نیست و سیه روزی نیست و عشق‌بال پرواز
است و کلام راز که به رنگینی پرتاووس، در لحظه‌ها سرک می‌کشد و اگر
تبسمی، طربی و نشاطی است، هم از این دیدار است:

بالا گرفته کار جنون، کولی، دوباره زار بزن / بغض فشرده می‌کشدت،
فریاد کن، هوار بزن / عشق است، جمله هستی تو، جانت به نقد اوست گرو /
انکار خویشتن چه کنی؟، بر شو و به بام و جار بزن /

دشت ارژن، آئینه این مصاف و منادی این عشق معتبر است.
براین آئینه بنگر تا تصویر بالابلندمهربان زن و شرف زن و بغض
گلوگیر و آن شوق شگفتی که در جان او زبانه می‌کشد و تصویر دستانی
را ببینی که گاهواره و جهان را باهم تکان می‌دهد. طنین غمگانه آوازه‌است و
رازها و اندوه‌ها و دلواپسی‌ها و سوگواری‌ها که از خانه‌ها، کوچه‌ها و
دشت‌های شعله‌ور و خونالود این سرزمین مترنم است. و پیوندنجیب و شریف
او را با خالک و خیال و رؤیاها معنا می‌کند.

سیمین با همان نجابتی که لالائی‌ها را خوانده، ملایم و نجواگر از وطن
می‌سراید:

دوباره می‌سازمت وطن، اگر چه باخت جان خویش
ستون به سقف تو می‌زنم، اگر چه با استخوان خویش

□

از شیرین‌کاری‌ها مانوس سیمین بهبهانی بیش‌تر می‌توان گفت. ویکی
از ماندگارترین‌شان، زبان لبالب از واژه و پرتنوع، زبان نرم و سیال و شیوه
بیان پر رمز و راز او است. باید با بسیاری از عناصر فرهنگی اخت‌شدتا

فطرت کلمه و جان و جوهر و آهنگ طبیعی آن‌ها را شناخت و موسیقی‌شان را. و سیمین بهبهانی در بسیاری از غزل‌های این کتاب این شناخت را به گویائی بیان کرده است. به سبزه بستر دوساقه ریواس - تنیدگان باهم‌چنان که يك تن بود. که تأکید خالی از تصنع در مصراع نخست روی حرف «س» و در مصراع دوم روی حرف «ت» نوعی موسیقی مناسب کل فضای شعر را در این بیت‌ها ایجاد کرده است برای روال است: سکوت سهمگین را از این سرا بتاران/ و نمونه دیگر: ز گوشه خموشی، سه‌تار کهنه برکش که خاطره: خیزید و خزا آید که هنگام خزان است را بیاد می‌آورد.

انتخاب طبیعی واژه‌های خوش‌آهنگ که صرف پایانی آن‌ها با فضای صوتی که ایجاد می‌کند می‌تواند بخشی از حس و مفهوم مورد نظر شاعر و شعر را از این راه به خواننده القاء کند، نمونه دیگری از تأکیدهائی است که به شکل یا ساختار بیانی شعر اعتبار و ارزشی خاص می‌دهد:

جلیقه زری را از جامه‌دان بر آور

گرش رسیده زخمی، به چیرگی رفو کن

ز پول زر، به گردن ببند طوقی، اما

به سیم تو نیرزد، قیاس با گلو کن!

به هفت رنگ شایان، یکی پری بیارای

ز چارقد نمایان، دوزلف از دوسو کن

از: کولی واره ۱۱

که در این غزل تأکید در (قافیه) پایان‌بندی (اواشباع شده) است و در غزل «کدام ابر زهر آگین» روی حرف، الف ممدود، یا حرف استقلالطلب «آ» که فضای صوتی‌اش بخشی از تداعی کردن محتوی شعر را به عهده دارد: درید پرده ایمان، شکست حرمت پیران / که دهر تهمت طغیان، نصیب اهل تقوا کرد. که کلمات عنقا، مدارا، پروا ... از آن شمار است.

□

یکی از باارزش‌ترین و دشوارترین کوشش‌های سیمین بهبهانی در دشت ارژن استفاده از واژه‌های اصیل و زنده پارسی است که به اصطلاح شناسنامه «اهلیت»

و «ادبیت!» یافته‌اند

گذشته از خوش‌آوا بودن این واژه‌ها آشنا بودن جامعه کتابخوان با مفهوم آنهاست بطوریکه شاید به استثنای واژه زیبا اما نامصطلح تیراژه (قوس قزح - رنگین‌کمان) تمامی واژه‌ها مفهوم و مصطلح‌اند و سیمین بهبهانی با چنان ظرافت و چیره‌دستی آن‌ها را در شعرها نشانده است که خواننده کمترین بیگانگی و زمختی درباره آنان حس نمی‌کند. واژه‌هایی چون ا شایان - شکیبا - ژرف - سهمگین - سرا - شلال - گدازان - سپیدگون - کوچیدن، فراز، پستنا، چکادو ...

براین کوشش ستودنی باید بهره‌گیری از واژه‌های مرکب ابداعی مانند: غول‌گره و استفاده بجای و مؤثر از کلمات واصطلاحات فرهنگ کوچه (فولکلور) مانند: تاپ‌تاپ، هوار، دنگ‌دنگ، تنوره کشیدن، دیوارحاشا، پشیزدقیانوس گوهر شب چراغ را افزود.



از تسلط نوجویانه سیمین بر صنایع شعری همین بس که چند وزن چموش و زحاف‌های نامتداول را با مهارت رام کرده و با گرته‌برداری از تجربه‌های موفق و زیبای سبک‌های گذشته مانند سبک هندی و آمیختن آن با برخی سلیقه‌های شاعرانه شخصی، برغنا و گستردگی تصویرها (که محور بیان شاعرانه اواز زندگی است) افزوده است. بطوریکه حضورش در بافت، لحن و ساخت شعر پیوسته روشن و پیداست. تأکیدی که بجز فروغ، دیگر زنان شاعر تاریخ از آن غافل بوده‌اند.

دشت ارژن، کوششی است آفریننده و هنرمندانه در ره‌اندیدن غزل و تغزل از تردامنی. وبال و پربخشیدن به پرواز مرغ خونینی که از کمال سهل‌انگاری‌های خامدستان «نحل و فحل!» زخم‌ها برتن دارد.

سیمین بهبهانی همراه تنی چند دیگر از عاشقان شعر و ادب و فرهنگ بیمارگ ایران به شایسته‌ترین شیوه سرود زمانه، حیثیت و شہامت بقا برای خود و ماندگاری غزل را تثبیت کرد.

پانویس :

- ۱- دشت ارژن - دیباچه: ص ۱۴
- ۲- از مائلی - نیما
- ۳- ترکیب‌هائی از غزل: دوباره باید ساخت. ص ۱۰۵ - دشت ارژن
- ۴- از ماخ‌اولا - نیما
- ۵- دشت ارژن . مصراع از غزل : ببین به هیئت نیلوفر - ص ۱۶۵
- ۶- دشت ارژن . از غزل : حمید آزاد شد - ص ۹۹

نقد و بررسی

روان درمانی در مشرق زمین و مغرب زمین

دکتر سیف‌الله بهزاد

نویسنده : آلن واتز

مترجمان: پرویز داریوش - نسرین پورات

ناشر: رواق - فردوسی

کتاب‌های روانشناسی در میان خوانندگان ما خواستاران بسیار دارد ، اما این گرایش گویا چندان جدی نیست. چرا که ، در میان انبوه کتاب‌های روان‌شناسی، کتاب‌های ارزشمند علمی اندک شمارست. بیشتر مترجمان اینگونه کتاب‌ها نه تنها تخصصی در روانشناسی ندارند، که آگاهی‌شان از این علم هم اندک است و هم اشتباه‌آمیز . در میان کتاب‌های متعددی که به نام فروید چاپ شده، هیچ‌کدام - جز دوسه‌تایی - در واقع نوشته‌ی فروید نیست متأسفانه ناشران ما هم در این میانه بی‌تقصیر نیستند . آنها به صرف اقبال مردم ، پیشنهاد انتشار هر کتابی را در زمینه روانشناسی ، از هر مترجمی می‌پذیرند. بی‌آنکه با کسی که در این باب اهلیتی دارد مشورت کنند، از این رو به جرأت می‌توان گفت که جز تعدادی کتاب دانشگاهی و چند کتاب از فروم، آدلر ، یونگ و کارن هورنای ، کمتر کتابی به زبان فارسی در زمینه‌ی روانشناسی می‌توان یافت که به خواندنش بیارزد .

در سال‌های میان دو جنگ جهانی گذشته گرایشی به پژوهش در آیین

ذن و ذن بودیسم پدید آمد و پس از جنگ جهانی دوم، روانشناسان غربی به شناخت و پژوهش آیین ذن و عرفان شرقی چنان علاقه‌مند شدند که همزمان با مطالعه‌ی نظری، زیر نظر استادان ژاپنی ذن به آموزش «تجربی» پرداختند. از جمله آلن واتر، اریک فروم، کریسمس همفری و راج. بلیت (Blatt) که در پژوهش آیین ذن رساله‌ها و مقاله‌های فراوان منتشر کردند.

کتاب «ذن در ادبیات انگلیسی و آثار کلاسیک شرقی» نوشته‌ی بلیت یکی از بهترین پژوهش‌ها در شناسایی آیین ذن است. کتاب «روح ذن» تألیف آلن واتر در واقع گزارشی است از کارهای اولیه. د.ت. سوزوکی. کتاب «ذن بودیسم» کریسمس همفری نیز گسترش ساده شده‌ی آثار سوزوکی است که به زمینه‌ی فرهنگی ذن پرداخته است.

کتاب «روان درمانی...» آلن واتر در جهتی دیگر، سوای روانشناسی، هنر یا تاریخچه‌ی فرهنگی را بررسی کرده است.

کتاب «روان درمانی در مغرب زمین و مشرق زمین» دومین کتابی است که از آلن واتر به زبان فارسی برگردانده شده، کتاب نخستین «طریقت ذن» است به ترجمه‌ی دقیق و روان دکتر هوشمند ویژه.

«روان درمانی در مشرق زمین و مغرب زمین» برای آن عده از خوانندگان غربی نوشته شده است که کتابهایی از فروم، همفری بلیت یا دیگران را در این زمینه خوانده‌اند و با مباحث روان درمانی آشنایی‌هایی دارند. مترجمان کوشیده‌اند تا با یادداشت‌های مفصل خود که به پیوست کتاب آمده است، به خوانندگان فارسی‌زبان آگاهی‌های لازم را بدهند و خواننده باید یادداشت‌های پیوست کتاب را قبلاً بخواند تا اشارات نویسنده را در متن درک کند. هرچند آلن واتر ضمن مباحث کتاب به محدودیت‌ها و امکانات روان درمانی اشارتی کرده است اما تعریف مشخص آن را ضرور ندانسته است و خواننده‌ی فارسی‌زبان درواقع مباحثی را مطالعه می‌کند که در اصل شناخته شده فرض شده است.

اگر مترجمان تعریفی از روان درمانی غربی، روش‌ها، امکانات و محدودیت‌های این روش درمان روانی در پیوست کتاب می‌آوردند و اظهارنظرهای مخالف، موافق و مشروط متخصصان را — هرچند به اختصار — درباره‌ی روان درمانی عنوان می‌کردند، امید می‌رفت که خواننده مباحث کتاب را

بهرتر و روشنتر درك كند. چرا كه هنوز كتابی در تعریف روان درمانی و روش‌های آن - تاکید ها یا تردیدهایی كه در ارزش علمی روش‌های روان درمانی ابراز شده - به زبان فارسی ترجمه نشده است و در واقع خوانندگان از اصل موضوع بی‌خبرند و از این جهت بسیاری از مباحث پیچیده‌ی ثانوی برایشان نامفهوم است، برای آنكه دست كم شناختی هرچند مختصر از روان درمانی داشته باشیم، در این یادداشت بر «روان درمانی در مشرق زمین و مغرب زمین» تعریف - های کوتاه و مختصر اما نسبتاً جامع «اشتاین (Stein)، هولدور «ولبرگ» را از روان درمانی و نظرات نمونه‌وار آنان درباره‌ی ارزش علمی، محدودیت‌ها و امکانات روان درمانی می‌آوریم:

روان درمانی یا پسیکوتراپی (Psychotherapy) به انواع روش‌های درمان بیماری‌های روانی اطلاق می‌شود: تا همسازی‌های رفتاری و دیگر ناپسامانی‌هایی كه ماهیت هیجانی (خروشی) دارند روان‌درمانگر می‌كوشد با برقرار كردن رابطه با بیمار، او را درمان كند. نتیجه‌ی این درمان، از میان بردن دگرگون كردن یا واپس افكندن بروز نشانه‌های بیماری است و تخفیف یا برگرداندن الگوهای آشفته‌ی رفتاری كه به بالندگی شخصیت می‌انجامد.

روان درمانی شیوه‌ها و شكل‌های مختلفی دارد: روان درمانی راهنمایی، مشاوره‌یی، تشویقی و خواب واره‌یی كه دارای ویژگی بازآموزی و بازسازی روانكاوانه‌اند و هر كدام کاربرد درمانی خود ویژه‌یی دارند. از جمله می‌توان با کاربرد بعضی از این روش‌ها، نشانه‌های روان تنایی یا پسیكوسوماتيك (Psychosomatic)، كشاكش‌های درون فردی، بازخوردهای آسیبی ثانوی ناشی از آشفته‌گی‌های قابل تشخیص كار دستگاه عصبی مركزی را از بیان برداشت: از جمله روان پریشی یا پسیكونرهای كار كردی (Jundional) و خوابی و نابسامانی‌های روانی، پسیكولوژونرها و كشاكش‌های زناشویی را.

به‌طور کلی می‌توان گفت كه در همه‌ی روهای روان درمانی رابطه‌ی بیمار و روان‌درمانگر دریاورزدایی الگوهای پاسخ ناسازو آموختن پاسخ‌های بهتر، عاملی اثرگذار است.

با همه‌ی اینها روان درمانی را می‌توان روشی نامشخص دانست كه در مواردی به‌كار می‌رود كه در حیطه‌ی تخصص علمی

روانشناسان نیست و نتایج اینگونه درمان نیز غیر قابل پیش‌بینی است هرچند این تعریف از روان درمانی بدبینانه است و انکار گرایانه، اما به درستی روشنگر آنست که مسایل روان درمانی همچنان توجیه ناپذیر مانده است و با آنکه صدها سال از کار برد این روش درمانی می‌گذرد و دهها سال است که درزمینه‌ی انواع روش‌های درمانی روان پژوهش می‌شود، روش‌ها، موارد و نتایج روان درمانی کمابیش ناشناخته مانده است.

تجربه‌ی بیمار به هنگام برقراری رابطه‌ی درمانی، نمونه‌ایست از عوامل قابل توجهی که با مشکلات او ارتباط دارد: درمانگر با مشاهده‌ی رفتار بیمار (گفته‌ها و رفتارها) و بهره‌گرفتن از دریافت خود از رفتار بیمار در رابطه با او، آنچه را که از رفتار بیمار درک می‌کند گزارش و تفسیر می‌کند. بیمار با بهره‌گرفتن از همین روش و مرور رفتار خودش در پرتو تفسیر درمانگر در وضعیتی قرار می‌گیرد که می‌تواند رفتار گذشته‌اش را دوباره ارزیابی کند.

از آنجا که اصطلاح «روان درمانی» در مورد بسیاری از روش‌های ناهمبند از جمله اشکال نمایی روان‌درمانی به کار می‌رود که رویه‌هایی چون تمهیدات جنسی، درمانی عمومی طبی، آزمایش‌ها و معاینات بالینی به کار می‌رود و شامل روشهایی می‌شود که به هنگام اجرایشان ازدوتن بیشتر شرکت دارند، روان درمانی روشی است که در پرورش عادت آموختن دانش به کاربرده می‌شود. «بیمار برای تغییر احساس و رفتار خود در جستجوی آگاهی‌های بیشتری برمی‌آید. درمانگر به عنوان مشاهده‌گر شرکت کننده با کشف رمز و تفسیر پیام‌های ناخودآگاه بیمار او را به یادگیری برمی‌انگیزد...» در تمامی این ارتباطها نوعی یادگیری و تغییر نیز در نتیجه‌ی تقلید همسازی و عوامل موثر دیگر روی می‌دهد. این عوامل بی‌ارزش نیست و بیشتر از نظرات زیابی خود بیمار اهمیت دارند.

Hollender, M. H. Archives of General Psychiatry 10/ 1964

بنابه نظر ولبرگ که همچنان صادق است، سه نوع روان‌درمانی قابل

تشخیص است: رواندرمانی پشتیبانی (اتکایی)، بازآموزی و بازسازی.

— در درمان پشتیبانی، روش تشویق یا تحریک حداکثر بالندگی، بهره‌گیری مطلوب از استعداد بیمار به کار می‌رود. هدف از این روش تقویت نیروهای دفاعی بیمار و شکل‌دهی بهتر سازوکارهای اودر استقرار نیروی بازبینی و ترمیم توان تعادلی سازگارانه‌ی اوست. راهنمایی، تمهیدات جنسی، بیرونی شدن رغبت‌ها، ایجاد امنیت، از بین بردن فشار، تشویق، خواب، از بین بردن حساسیت و درمان الهامی گروهی در این روش به کار گرفته می‌شود.

— درمان بازآموزی که با آگاهی دادن به بیمار و از بین بردن کشاکش‌های درونی‌اوانجام می‌شود که با کوشش در تغییر بهتر و استفاده‌ی حداکثر از قدرت‌های نهفته‌ی بیمار همراه است. ارتباط درمانی، بازخورد درمانی، روانشناسی زیستی، مشاوره، شرطی کردن مجدد و درمان بازآموزی گروهی در این روش درمانی به کار گرفته می‌شود.

— درمان بازسازی با افزودن بینش بیمار نسبت به کشاکش‌های ناآگاه و به هم‌خوردگی وسیع طبیعت ساختمان خوی او استوار است. در این درمان از روش روانکاوی فرویدی، درمان آدلری و یونگی، روش‌های درمانی مکتب فرهنگی درون فردی سولیوان و هورنای و رواندرمانی معطوف به روانکاوی استفاده می‌شود.

T. R. Wolberg: the Technique of Psychotherapy 1954

در واقع می‌توان گفت که وجه شباهت عمده‌ی رواندرمانی غربی و شرقی، پدید آوردن دگرگونی در هوشیاری و راه‌های احساس هستی‌آدمی و رابطه‌ی او با جامعه‌ی بشری است. اگر خواننده در پرتو چنین شناختی — که آلن وائس بر آن تأکید دارد — مباحث «رواندرمانی در مغرب زمین و مشرق زمین» را بخواند، بر او مفهوم تر خواهد بود.

زبان ترجمه متن‌هایی چون «رواندرمانی در مشرق‌زمین و مغرب‌زمین» بایستی هرچه ساده‌تر و روشن‌تر باشد، چرا که موضوع برای خواننده‌ی فارسی‌زبان تازه و ناشناخته است و آوردن ترکیب‌ها و اصطلاح‌های غریب و دور از ذهن، پاک خواننده را گیج می‌کند. به خصوص که گاهی معادل‌های آب

نکشیده‌ی غری به کار رفته است و گاهی «واژه‌های ویژه‌ی فارسی». بعضی اصطلاح‌ها هم من در آوردی است. مثلاً مترجمان گویا «اشترتیبی» را جانشین «استریوتیپی» کرده‌اند. «استریوتیپی» به معنای رفتار کلیشه‌یی یا قالبی است و همین کلمه‌ی عجیب به کلی معنای متن را نامفهوم کرده است.

«سانساره» و «جهان زاغه» به چه معنی به کار رفته‌است؟ به جای عبارت «استشعار داشتن انباشته‌ی ماده‌ی غیر استشعاری»، «وحدت مضمیر اضداد»، «خلسه‌ی عمیق تنویم»، «علاقی متباعد»، «به تعویق انداختن متداوم»، «مرآی واپس زده نشده»، «ارتکاز» و یا اصطلاحات دیگر نمی‌شد عبارت ساده‌تری به کار برد. در آوردن معنی یا معادل بعضی اصطلاحات علمی نیز دقت نشده است. مثلاً لبوتومی (Lobotomy) عمل برداشتن بخشی از مغز است. در متن مقصود برداشتن بخش پیشانی مغز بوده است و نه «جراحی مغز پیشین».

البته پیدا کردن یا ساختن معادل‌های روشن و گویا برای اصطلاح‌ها و مفاهیم روان‌درمانی کاریست دشوار اما آیا این بدعت‌ها تنها دشوار را دشوارتر نمی‌کند؟

این‌ها شاید گفتن عیب باشد و پوشیدن هنر. در واقع مشکل اساسی ترجمه‌ی کتابهای علمی، مشکل فنی آنست. در ترجمه‌ی کتاب‌های علمی، زبان اهل تخصص ماشکسته بسته است و زبان اهل ادب، لفاظی...

با این همه کلام مترجمی توانا و آگاه بر فرهنگ شرق در ترجمه‌ی کتاب آلن واتس گهگاه می‌درخشد. ما همچنان آرزومند خواندن بازآفرینی‌های ماندگاری چون «سیدارتا» از پرویز داریوش هستیم و این را نیز یادآور می‌شویم که ترجمه‌ی کتاب «روان‌درمانی در مشرق زمین و مغرب زمین» چندان آسان نبوده است. مشکل فقر فرهنگ علمی ماست!

نقد و بررسی

ثریا در اغما

صفدر تقی‌زاده

نوشته : اسماعیل فصیح

«ثریا در اغما»ی اسماعیل فصیح و «خالک‌سوخته»ی احمد محمود، ظاهراً تنها رمان‌هایی هستند که موضوع‌شان، مستقیم یا غیرمستقیم مربوط به دگرگونی‌های تندگذر اخیر در میهن ما و به ویژه جنگ ویرانگر ایران و عراق است. اینکه باقی نویسندگان ما چرا تاکنون به این موضوع نپرداخته‌اند خود مسئله‌ای است که باید جداگانه بررسی و تحلیل شود. علت آیا صرفاً ممنوعیت‌هایی است که بر کار خلاقه نویسندگان ما حاکم است؟

از اسماعیل فصیح پیش از این، سه رمان و سه مجموعه داستان کوتاه چاپ شده است. اولین اثر فصیح «شراب‌خام» در سال ۱۳۴۷ منتشر شد و کتاب «دل‌کور» که پنج سال بعد از آن انتشار یافت نه تنها بهترین رمان او که به علت تصویر دقیق ویژگی‌های اصیل جامعه ایرانی و بافت خانواده‌های سنتی و توصیف محله‌های قدیمی جنوب شهر تهران و کثرت و گونه‌گونی شخصیت‌ها و وصف حالات روحی و روانی آنها و نیز پیچیدگی وقایع - با همه خامی‌هایی که دارد - شاید در ادبیات داستانی ما کم‌نظیر باشد.

مطالعه رمان‌ها و داستان‌های کوتاه اسماعیل فصیح به رویهم نشان می‌دهد که او ذاتاً داستان‌پرداز و قصه‌گوی چیره‌دستی است و هر واقعه یا حادثه یا تصویر جداگانه‌ای را، خوب و صف می‌کند، اما گاهی در پرداخت کلیک اثر، با گرایش به حادثه‌پردازی‌ها و حاشیه‌روی‌ها، انسجام لازم را به دست نمی‌آورد و اثر، صورتی

کمال یافته به خود نمی گیرد. به عبارت دیگر، خواننده پس از خواندن کارهای او با خودش می گوید که این رمان می توانست يك رمان کامل باشد اما حیف که نشده است. فصیح، ظاهراً هنگام روایت قصه، اهمیت چندانی نمی دهد که شنونده یا خواننده آثارش کیست و در چه مرحله از دانش و آگاهی است. در آثار او گاهی با تکه هائی از نثر پخته و بیتش انسانی برمی خوریم و زمانی حوادث رمان هایش چنان مبالغه آمیز و پرفراز و نشیب و به قصد برانگیختن هیجان نقل می شود که انگار هدف اصلی فقط سرگرم کردن خواننده است، غافل از اینکه این افراط و مبالغه، در باورپذیری حوادث که از عناصر مهم و اساسی داستان نویسی است - ناسامانی هائی پدید می آورد.

شاید به همین علت باشد که ناقدان ادبی ما، تاکنون او را چندان جدی نگرفته اند، هرچند پای نقد ادبی ما همچنان می لنگد و ادبیات داستانی مان، جز چند رمان و مجموعه داستان کوتاه دستمایه دیگری ندارد.

با همه این احوال، فصیح توانسته است خوانندگان تازه ای برای رمان های ایرانی به ویژه در میان مردمی که پیش از این به مطالعه کتاب و رمان عادت نداشته اند، دست و پا کند و این بزرگترین توفیق کار نویسندگی است.

«ثریا در اغما» تازه ترین رمان اسماعیل فصیح با آثار قبلی اش تفاوت هائی دارد. این رمان هم از موضوع تازه ای برخوردار است و مسائل روز و موضع شبه روشنفکران را مطرح کرده و صحنه هایی را از آنچه در سالهای نخستین انقلاب بود و حالا دیگر کمابیش دگرگون شده است تصویر کرده و هم فلاکت جنگ را نشان داده است. این اثر به روی هم پرداختی دقیق دارد و می توان گفت که نویسنده اش روایتگری است که حواسش متمرکز و دیدش تیز است. خلاصه داستان از این قرار است:

جلال آریان، یکی از کارمندان شرکت نفت در آبادان، در اواخر پائیز سال ۱۳۵۹ دوماهی پس از شروع جنگ ایران و عراق تصمیم می گیرد برای دیدن خواهرزاده اش ثریا که از دوجرخه به زمین افتاده و در بیمارستان بستری است و به حال اغما بسر می برد، به پاریس برود. آریان به علت بسته بودن فرودگاه با اتوبوس به ترکیه و از آنجا به فرانسه می رود. در پاریس پزشکان

از وضع ثریا چندان ناامید نیستند و می‌گویند که هر لحظه ممکن است حالش بهتر شود و صورت حسابی به مبلغ صد و چهل هزار فرانک به او می‌دهند. آریان در هتل ارزان قیمتی اقامت می‌کند و بدنبال یافتن راهی برای تهیه ارز از دوست قدیمی‌اش نادرپاریس، کمک می‌گیرد و توسط او به محفل شبه روشنفکران مهاجر ایرانی راه می‌یابد همچنین لیلا آزاده دوست قدیمی خودش را که مترجم است و قصد دارد برای چندمین بار ازدواج کند می‌بیند و هرچند دوسه‌تن از روشنفکران کاذب دور او را گرفته‌اند، خود به او تعلق خاطری پیدا می‌کند اما وضع ثریا و خاطره‌هایی از جنگ و حوادث آبادان به ویژه در مقایسه با وضع همین محفل درپاریس که هم از غربت دم می‌زنند و هم مدام در حال زدوبند علیه یکدیگرند، او را آزار می‌دهد. آریان با جوانی به نام قاسم یزدانی که دانشجوی مذهبی است و دوره دکتری شیمی را می‌گذراند و هر روز به دیدن ثریا می‌رود نیز آشنا می‌شود که خصوصیات متفاوت باین محفل کوچک دارد. آریان می‌کوشد راهی برای نجات جان ثریا پیدا کند و هزینه بیمارستان را از طریق بیمه دانشجویی یا راه‌های دیگر تامین کند اما وضع ثریا روز به روز وخیم تر می‌شود و سرانجام خبر مرگ احتمالی او را به فرنگیس خواهر خود در ایران می‌دهد و خود خسته و وامانده به فکر بازگشت به وطن می‌افتد.

فصیح این ماجرا را با آوردن صحنه‌هایی از خاطرات دلخراش جنگ در آبادان همراه با حوادث مربوط به زندگی این محفل و عیش و نوش آنها درپاریس، در خلال گفت و شنودهایی راحت و طبیعی وصف می‌کند. بی‌گمان طرح مسائل مربوط به تاریخ معاصر و جریانات روز، بالحنی تقریباً بیطرفانه، کاری دشوار است و فصیح در مزج چند گمان حقیقی و دنیائی از گمان‌های کاذب توفیق زیادی یافته و زمانی خوب و جدی آفریده است.

رمان «ثریا در اغما» ضعف‌هایی هم دارد که پاره‌ای از آنها ناشی از بی‌دقتی‌ها و شتاب‌زدگی‌های بیشتر رمان‌نویسان ماست: عدم دقت و وسواس لازم در انتخاب

واژه‌ها و صحت عبارات و ویرایش نکات ساده و پیش پا افتاده. بسیاری از این نکات رامی‌شد و یامی‌شود به راحتی اصلاح کرد.

عباراتی مثل «عمارت خیلی مدرنیستیک» به جای «خیلی مدرن»، و «سرزمین همه‌جا خیلی مثل ایران است»، «توهنوز کجائی؟»، «فکر نمی‌کنم مرا اصلاً یادش باشد»، «هیچ کس از پاریس اگر عقل داشت هیچ‌جا نمی‌رود»، «عباس آقا خودش پاسپورتهای همه‌مارا جمع می‌کند و با اوراق خودش هرطور شده از میان موج ازدحام مردم خودش را به سالن ترانزیت می‌رساند»، «هم سناریو... هم کارگردانی می‌کرده»، «هنوز خیلی زود است که بلندشد رفت پائین»، نشان دهنده شتابزدگی و بی‌دقتی نویسنده است.

شخصیت‌هایی که اسماعیل فصیح در این کتاب خلق کرده، همگی عادی، پذیرفتنی و آشنا به ذهن‌اند و هر کدام مقاصدی را به خواننده القاء می‌کنند و مهمتر از همه نه اعمال و رفتار خارق‌العاده‌ای از آنها سر می‌زند و نه نامتعارف و ماجراجوو افراطی‌اند. در این کتاب، شخصیت اصلی وجود ندارد تا پیرامون او ماجراهایی به وقوع بپیوندد. ضد شخصیتی هم نیست تا بین آنها کشمکشی ایجاد شود و يك درگیری قلابی بین، مثلاً قهرمان و ضد قهرمان به وجود آید. نویسنده در این کتاب، به خلاف آثار قبلی‌اش کمتر به فکر ایجاد این نوع درگیری است و بیشتر خواسته است تیپ‌های بخصوصی را با حرکاتی معمولی و نه با کشمکش‌های اعجاب‌انگیز بنمایاند.

نکته‌ای که قابل تأمل است معرفی شبه روشنفکرانی است که به ظاهر واقعی و آشنا به نظر می‌آیند. لیلا آزاده، نمونه‌ای از نسل زنان روشنفکر ایرانی است که حالا در باره جنگ می‌پرسد «تقصیر کیه؟ ما داریم باکی می‌جنگیم؟ با عربستان؟» و جای دیگر می‌گوید: «غربت اقلاً اینش خوبه که می‌تونی اگه بخوای تنهایی تکه‌تکه بشی و بیوسی و بمیری و هیچ کس نفهمه.» و «نمی‌دانی چقدر دلم برای يك ختم زنانه تنگ شده، يك سفره ام‌البنین، شب‌شام غریبان و شمع‌نذری دادن توی تکیه، شب قتل امام حسن و شله‌زرد پختن».

شخصیت دیگر عباس حکمت است که می‌خواهد با لیلا آزاده ازدواج کند و نیز نادر پارسی نمایشنامه‌نویس و هنرپیشه که همگی ظاهراً شباهت‌هایی با بعضی از آدم‌های واقعی جامعه روشنفکری ما دارند. این

مسئله که فصیح این آدم‌ها را طوری ترسیم می‌کند که خواننده در شناخت هویت اصلی آنها دچار تردید شود و حتی علاماتی می‌دهد که احتمالاً مربوط به نویسنده خاصی است و مثلاً «چوب‌زیر بغلی» که حالا «عصا» شده است، به نوعی نشانه بی‌هویتی اصلی همان روشنفکرانی است که زمانی بی‌آنکه حقانیتی داشته باشند، هیاهو برانگیز بوده‌اند.

در اوائل کتاب، مابا نمونه‌ای از این مهاجرین ایرانی در کسوت «سهیل وهابی» که قبلاً در هواپیمای ملی کار می‌کرده و پاکسازی شده و حالا «سیصد و هشتاد هزار پوند فقط تراولرچک و هزار دلاری در آسترکتش جاسازی کرده» آشنا می‌شویم. تردیدی نیست که در کتاب ثریا در اغما، صحبت بیشتر بر سر آن بخش از مهاجرانی است که از ترس از دست دادن مال و محروم بودن از بساط عیش و نوش به خارج گریخته‌اند و نه آنها که هم‌دیران و هم در غربت همواره زندگی را در عسرت گذرانده‌اند و هرچه داشته‌اند بر سر آمال خود نهاده‌اند. محفل کوچک مهاجران رمان ثریا در اغما، هرگز نمی‌تواند نمونه واقعی مهاجران سیاسی ما از مشروطه به بعد باشد و این محفل کسانی است که وطن‌شان همیشه در چمدانشان بوده است و خواهد بود.

به همین علت است که هیچ کدام از این شبه روشنفکران، همدلی و همدردی خواننده را بر نمی‌انگیزند و در ذهن او نمی‌مانند و جلال آریان که به قول خودش «جلال بی‌آرمان» است مجالی پیدا می‌کند تا در میان آنها خودی نشان بدهد و به آنها فخر بفروشد و خود را یک سر و گردن از آنها بالاتر بداند.

شخصیت دیگر داستان، قاسم یزدانی، ملاقات‌کننده وفادار ثریا در بیمارستان است که «از تربت حیدریه به سوربن آمده و با فلسفه معصومانه معاد و روز قیامت در بحر علم شیمی غوطه‌ور است.» و «در وجود او چیزی روحانی و خراسانی هست که مطبوع است.» جوانی سخت مذهبی است و معتقد است که «خداوند می‌فرماید چهار پرنده مختلف را بگیر و گوشت‌های آنها را بکوب و مخلوط کن... بعد آن مرغان را بخوان تا شتابان به سوی تو پرواز کنند.»

«... ابراهیم چهار پرنده را می‌گیرد و آنها را می‌کشد و گوشت و استخوان آنها را به هم می‌آمیزد و سپس توده گوشت را به چهار قسمت نموده و هر قسمتی را بالای کوهی می‌نهد. آنگاه او هر مرغ را به سوی خود می‌خواند و باشگفتی

مشاهده می‌کند که هر کدام پرنده‌ای شدند و بسوی پیش‌پرواز نمودند... و بعد می‌گوید «آنهائی که این حقیقت را نمی‌بینند در يك اغما ابدی درهستی و همه‌چیزش هستند.»

این حرف‌های قاسم یزدانی است که دارد دکترای علم شیمی‌اش را از یکی از بزرگترین دانشگاه‌های اروپا می‌گیرد. هم‌نمازش را می‌خواند و هم گزارش لابراتوار را تکمیل می‌کند. وجود قاسم یزدانی برای او، هم يك معماست و هم يك واقعیت. در اتاقش «تل آشفته‌ای از کتاب‌های علمی و فنی و تکنولوژی و جزوه و دفترچه‌است» اما درباره تجزیه شدن جسم و باقی ماندن روح صحبت می‌کند تا «به فرمان خداوندگار روزی مواد اصلی بدن جمع و از نو سرشته و روح به کالبد بازگردد». می‌توان آیا وجود چنین فردی را چه در ایران و چه در فرانسه انکار کرد؟ فردی نمونه‌جماعتی که بهر حال باری، اکنون بر جامعه مسلط‌اند. واقعیت این‌است که قاسم یزدانی وجود دارد و با تصویری که از گروهی از مهاجران کافه دولاسانکسیون ارائه شده وجود او برای نویسنده اهمیت پیدا می‌کند. نه‌اینکه نویسنده پندار و اوهام را به حساب واقعیت بگذارد نه، اما يك سویه نگاه نمی‌کند. و این بهیچوجه جانبداری از موضع قاسم یزدانی یا مثلاً تفکر حاکم نیست. می‌گوید «من نمی‌خواهم ثریا امروز بمیره تا يك میلیارد سال دیگره در اثر فعل و انفعالات معکوس انفجارهای اتمی دوباره زنده بشه» و نیز درباره اوضاع بعد از انقلاب می‌گوید «... آن که چای می‌دهد خواهر زاده مرحوم جلیلی است که سال‌سوم دانشگاه علم و صنعت بوده و حالا تا کسی زیر پایش است. آن موسفیده دکتر تراب‌زاده است که بازخرید شده و بیکار است. آن جوراب پاره‌ه، محمد آقا جوادی است که قاضی دادگستری بود حالا معاملات ملکی دارد. آن کراواتی به مسعود حسینی است که توی کامپیوتر سازمان برنامه بوده حالا ویدئو قاچاق می‌فروشد. خادم با ناله داد می‌زند «فانحه» و همه فاتحه می‌خوانیم»

یا می‌گوید «من آمده‌ام اینجا و در میان یکی از بزرگترین تحول‌های سرنوشت خودم وایل و تبارم هستم. آمده‌ام این گوشه، در این تاریکی، در این باران بد، لب‌این رودخانه مست، کنج این آشغال‌دونی و دارم عربی گریه می‌کنم. زبان فارسی به دردم نمی‌خورد و فرانسه هم بلد نیستم. من درزبانگاری

هستم و سواهیلی حرف می‌زنم . من در مرکز طوفان واقعیتم که البته هنوز زبانی
برایش اختراع نشده و هیچ کس اهمیت نمی‌دهد. از روی نقشه جغرافیائی، من
در پاریسم ، در فرانسه. طبق تقویم به ماخذ میلادی، در اواخر قرن بیستم‌ام.
اما من در زانگاروام . در صدر دوران چه کنم چه نکنم. و در زانگارو نقشه‌های
جغرافی را روی شن‌های لب‌دریا می‌کشند و تاریخ را با آب‌دهان مرده می‌
نویسند. در زانگارو تقویم‌ها و ساعت‌هاروبه عقب نمره‌گذاری شده. در زانگارو
پس از تغییر رژیم، استادان دانشگاه راننده تاکسی‌اند، رانندگان تاکسی، بلور
سازند، بلورسازها دادستانند ، دادستانها، تنباکوکارند ، تنباکوکارها پلیس‌اند،
پلیس‌ها، ماست‌بندند ، ماست‌بندها مهندس کارخانه‌اند ، مهندسین کله‌پزند ،
کله‌پزها ، روسای آموزش عالی‌اند...»

نویسنده در این باره که «ثریا» در این کتاب‌نماد چه چیزی یا چه کسی است،
اشارات گنگ و مبهمی دارد: اشاره به ایران یا به جهان یا به آسمانها یا به ماه و
پروین یا به «ایرانی که در حال احتضار است»؟ «ثریا» در واقع دختری است که پس از
پایان تحصیلات خود از فرانسه به ایران می‌آید و ازدواج می‌کند و شوهرش
خسروایمان در تظاهرات قبل از انقلاب کشته می‌شود و سپس به امرار مادرش به پاریس
برمی‌گردد تا موضوع مرگ شوهرش را فراموش کند و وقتی می‌خواهد دوباره به ایران
بیاید در اثر حادثه‌ای به حالت اغما می‌افتد. «وضعیت ثریا نه تنها خطرناک نیست بلکه
فکر می‌کنم امیدوار کننده است ولی نوع صدمه جوری است که باید منتظر همه چیز
باشیم». این صدمه لزوماً جسمی نیست و چه بسا که روحی و معنوی و از سرباس
باشد. ثریا به عنوان نمونه يك دختر جوان صدمه خورده ، حالا در «اغما» است
ولیلا آزاده به عنوان نمونه يك زن اتلکتوئل به قول خودش «توپيله است، توی کوما»
و فرنگیس هم زمینگیر است وزن نادر پارسى و زنهای مهاجرین مرفه در پاریس
هم، خنگ و مسخ‌اند و رویهمرفته وضع زن و دختر ایرانی، انگار پوشیده در
نوعی حجاب ، حجاب ابهام است .

اما شاید بتوان گفت که جمع كوچك هجرت‌کنندگان در پاریس ، تا حدودی
شبه وضع ثریای اغمازده است که در روزهای اول برای جلال آریان تا حدودی
عادی و ظاهرالصلاح و قابل تحمل و امیدوار کننده بودند اما اندك‌اندك پته‌شان
روی آب می‌افتد و ماهیت‌شان بر ملامی‌شود و با توجه به حقارت و پوچی‌شان

انگار که مسخ اندوبی خبر و در حال اغما .
 حال ثریای در حال اغما، هماهنگ با این پله پله افشاشدن آنها، وخیم تر می شود و اسماعیل فصیح این دو جریان جدا از هم را در پایان بندی ماهرانه کتاب، باهم هماهنگ می سازد.

«جلال آریان» در رمان های فصیح معمولا نقش قهرمانی را بعهده دارد که برای حل مشکلی که در زندگی یکی از بستگانش پیش آمده، حاضر به فداکاری می شود و هر چند که خودش صحت گرفتار دردی جسمی و درونی است، می کوشد تا گره از کار فرو بسته آنها بگشاید. در این راه او با مشکلات زیادی مواجه می شود و مدام یادنا را جتبی های درونی و داغ مرگ زن و بیماری برادرش می افتد و برای تسکین درد خود، به کتاب وزن و مشروب پناه می برد. امبا «آریان» کتاب «ثریا در اغما» تا حدودی آرام تر و پخته تر است و بر اثر تجربیات تلخ ایام جنگ در آبادان، دیگر کمتر از دردهای شخصی ناله سر می دهد. دردهای درونی او دیگر در برابر آنچه که خودش آنها بوده، هیچ و بی اهمیت است. صحنه های جنگ در آبادان و جنازه های درگورسرا زیر شده و ماجرای دختر کاتوزیان، کارمند آشنای شرکت نفت که دوپایش قطع شده و پدرش کشته شده و مادرش ترکش خورده و هذیان ها و ضجه هایش به زبان ارمنی و ماجرای دو برادر پاسدار و بسیجی که برادر کوچکتر به اشتباه برادر دیگر را به رگبار می بندد و ماجرای مطرود باغبان و پسر علی بشادریس که با صفا و خلوص جنوبی حاضر به ترك آبادان نیستند و ماجرای دست بچه ای که از کتف قطع شده و در کارتون مقوائی پفک نمکی گذاشته شده و ماجرای ایستگاه بهمنشیر که در آن از عرب و عجم هزاران نفر منگ توی هم می لولند و با بزوبزغاله و گوسفند و گاوشان در حال فرارند و انفجار خمسه خمسه و گلوله توپ در اطراف و اینکه «بعد از يك حد بدبختی و پايك حد خوشبختی همه مثل هم می شوند...» به صورت رجعت به گذشته در لابلای کتاب بیان می شود و اتفاقا آنجاها که قصد مقایسه و مقابله با وضع پاریس نشینان در میان نیست بسیار گیراتر و موثرتر است.

با این همه «جلال آریان» هنوز، مثل قهرمان های همینگوی از برج عاج به دیگران نگاه می کند و بی حوصله و خشن و در خود فرو رفته و در حاشیه است.

این نکته شاید قابل ذکر باشد که رمان «ثریا در اغما» شباهت زیادی به یکی از زیباترین و ظریف‌ترین رمان‌های همینگوی «خورشید همچنان می‌دمد» دارد. موضوع هر دو رمان مربوط به «نسل گمشده‌ای» است که دور از موطن خود بسر می‌برد. در رمان همینگوی نیز گروهی از روشنفکران مهاجر امریکائی، پس از جنگ، زندگی را در غربت و در بلا تکلیفی و سردرگمی می‌گذرانند: «جیک بارتز» خبرنگار و (روایتگر) امریکائی است که در جنگ زخمی و علیل شده (جلال آریان) و با خانم «برت اشلی» (لیلا آزاده) که از شوهر خود طلاق گرفته و سری دارد. اما زن می‌خواهد با «مایکل کمپیل» (عباس حکمت) ازدواج کند. «بیل کورتن» هنرمندی اصیل (نادر پارسی)، دوست نزدیک و غمخوار جیک است و «روبرت کوهن» نویسنده امریکائی که افراد گروه از او دل خوشی ندارند و نیز «رومرو» گاو باز شجاع اسپانیولی نیز با زن روابطی دارند و در پایان بر سر او با قهرمان‌های دیگر به جنگ وجدال می‌پردازند. خود نویسنده «ثریا در اغما» درباره قهرمانان کتابش می‌گوید: «در حقیقت جمع‌شان بی‌شباهت به صحنه‌های کتاب‌های همینگوی نیست». این واقعیت که در پایان ماجرای کتاب همینگوی نیز، هیچ تغییر مهمی در زندگی شخصت‌های رمان رخ نمی‌دهد، دقیقاً همان نکته و پیام اصلی است که نویسنده قصد بیان آن را داشته است زیرا برای آدم‌های گمگشته و سرخورده و نومید، زندگی چه راه گریز و نجاتی می‌تواند داشته باشد و چه هدف و آرمانی وجود دارد که به خاطر رسیدن به آن، شخصیت‌ها به تلاش و کشمکش و پویائی بپردازند و به چه نوع تحول و دگرگونی می‌توانند دل ببندند؟

سهیلا بیک آقا

نگاهی بر سه کتاب تازه «رضا براهنی»

«چاه به چاه»	چاپ اول ۱۳۶۲ نشر نو	۱۰۱ صفحه
«بعد از عروسی چه گذشت»	چاپ اول ۱۳۶۱ نشر نو	۱۰۴ صفحه
«آواز کشتگان»	چاپ اول ۱۳۶۲ نشر نو	۴۱۲ صفحه

با انتشار دو نوول و يك رمان سیاسی از رضا براهنی ، بعد از داستانهای سیاسی نویسندگان چون بزرگ علوی و احمد محمود و ... بعد دیگر از این مقوله ارائه شده و مسائل جدیدی درباره مواجهه ساواک با قشرهای مختلف جامعه و خصوصاً مبارزان و زندانیان سیاسی مطرح و بررسی شده است. بنابر یادداشت نویسنده در پایان کتاب، «چاه به چاه» اول بار در سال ۱۳۵۴ در یکی از مجلات اپوزیسیون خارج از کشور چاپ شده و با تغییراتی به صورت کتاب فعلی درآمده است.

کتاب «بعد از عروسی چه گذشت» در مرداد - شهریور ۱۳۵۳ پایان یافته و چاپ اول آن در سال ۱۳۶۱ نشر یافته و دستنویس اول و دوم کتاب «آواز کشتگان» متعلق به سالهای ۱۳۵۳ و ۱۳۵۴ است.

۱- چاه به چاه

حمید ، زندانی سیاسی ، جوانی است بیست و هشت ساله که قبلاً عضو سپاه دانش و رئیس سپاهی‌های اطراف خمین بوده و در شروع کتاب به همراه

چندتن از افراد ساواک برای یافتن اسلحه کمری که قبلاً به مادر خود سپرده بوده است راهی «شیرکوه» واقع در جنگل‌های گیلان می‌شود. حمید در طول راه مدام خاطره «دکتر» هم‌سلولی خود را در ذهن زنده می‌کند و با بروز هر حادثه یا برخورد با مسائل مختلف به یاد حرف‌های دکتر در آن مورد خاص می‌افتد و نسخه‌ئی را که او در مورد مسائل سیاسی پیچیده است مرور می‌کند.

در طول این سفر ماهیت اتهام حمید اندک‌اندک روشن می‌شود. در واقع حمید يك طپانچه قدیمی دوران میرزا كوچك‌خان را که متعلق به پدرش بوده است به شخصی بنام کریم به مبلغ پانصد تومان می‌فروشد، کریم بعد از بیست روز طپانچه را پس می‌آورد و می‌گوید از آن استفاده نکرده. اما کریم زیر شکنجه اقرار می‌کند که طپانچه را از حمید خریده بود و قصد ترور داشته است. حمید به همراه مأموران ساواک برای پیدا کردن اسلحه راهی شیرکوه می‌شود و در آنجا با پدرش که از سربازان میرزا كوچك‌خان است و در نهضت جنگل شرکت داشته برخورد می‌کند، پیرمرد که حواس خود را از دست داده است ويك زندگی بدوی دارد، پس از مشاهده پسر خود (حمید) به خیال این که او مبارز است نشانی ششصد قبضه اسلحه و مسلسل و فشنگ را به او می‌دهد تا به اهلیش برساند. حمید در بازگشت متوجه می‌شود که دکتر پس از شکنجه مرده است و بامرگ او،، سخت متأثر شده و راه مبارزه مسلحانه را در پیش می‌گیرد. داستان اگرچه انتهای شاعرگونه دارد لیکن فصل موفق ماقبل آخر کتاب (صفحه ۷۵) آن را نجات می‌دهد. در این فصل برخورد عینی و رودر روی مردم با مأموران ساواک بصورت ملموس ارائه شده است. شخصیت مادر و پدر حمید و برخورد اهالی شیرکوه با مأموران ساواک محکم و قابل قبول است. براهنی از ترفند ساده و جالب چشم‌بند سیاه ساواک استفاده کرده و در برخورد با حوادث و اماکن و افراد به جای توصیف مستقیم آنها، به صورت معمول این مسائل را از طریق حواس دیگر به جز حس باصره مطرح کرده است. در هر سه کتاب اخیر نویسنده از این ترفند استفاده شده است.

در طول کتاب «چاه به چاه» انواع شکنجه‌های متداول در زندان‌های ساواک تشریح شده است، گفتارهایی تحت عنوان «خاطرات حمید از دکتر» در جای

کتاب ، داستان را از یکدستی انداخته و آن را به طرف يك جزوه آموزشی سوق می‌دهد که در مواجهه با ساواک چه کنیم و چه نکنیم . و این دکتر که گفتار متنش مدام مزاحم خواننده است و از جمله تك گفتاری چهار صفحه‌ای (۴۴-۴۰) هیچگاه ماهیتش روشن نمی‌شود که چرا به کمیته آمده و آنجا چه می‌کند ، فقط درجایی يك تیمسار به دکتر می‌گوید که تو يك چريك ، آدم دزد، تروریست و سوءقصد کننده نیستی بلکه می‌خواهی سی‌میلیون را علیه ما تحريك کنی و باید بمیری (ص ۵۰) و چرایش را هم نمی‌گوید. فقط خواننده می‌داند که دکتر کاکل دارد، زن و بچه دارد و مهمتر از همه ترك است و مدام از ترك بودنش دفاع می‌کند و در بین نگهبانها فقط يك نگهبان ترك هست که او نیز نسبت به دکتر سمپاتی دارد و پای صحبت او می‌نشیند (ص ۴۸) و بعدها از مرگ دکتر شیون کرده و بند را به ولوله می‌اندازد (ص ۱۰۰).

۴- «بعد از عروسی چه گذشت»

دبیری به نام «حمید شهیر» در زندان ساواک به یاد می‌آورد که چگونه چند ماه پس از ازدواج موفق خود بر اثر عصبانیت در محیط مدرسه، پشت میکروفن به شاه فحش می‌دهد و شاگردان برایش هورا می‌کشند و ساواک دستگیرش می‌کند و شکنجه می‌دهد و بعد که او را تهدید به دو تا چهار سال زندان می‌کنند، تصمیم می‌گیرد که همسر خود را و کالتاً طلاق بدهد و همان روزی که این مسئله را زنش می‌گوید نگهبانی که او را برای ملاقات زنش برده است (بیرجندیه) به عمد کلید دستبند آهنی را که متصل به دست او و حمید است گم می‌کند و در نتیجه شب را با حمید در سلول او می‌گذرانند و با خواب رفتن حمید، بیرجندیه به او تجاوز می‌کند.

کتاب گزارشی از عملکرد دستگاه جهنمی ساواک به دست می‌دهد و در ارائه روحیات و حالات ذهنی حمید شهیر موفق است و زبان داستان یکدست و نسبتاً روان است . «بعد از عروسی ...» کاستی‌های کتاب «چاه به چاه» را از جنبه سستی و سکنه کلام ندارد ولی در عین حال از انسجام لازم يك داستان برخوردار نیست. کتاب نه يك داستان که بیشتر يك طرح يايك داستان نیمه تمام است: در پایان داستان ، خواننده هنوز منتظر است و باور ندارد که بیش از صد صفحه

را روان و یکدست خوانده و در انتها و اوج داستان با عمل تجاوز بی هیچ پس‌آوری مواجه شود. براهنی از ترفند چشم‌بند سیاه نیز در این کتاب استفاده کرده و لحظات حساس بازگشت حمید از ملاقات همسرش در اتاق‌افسرنگهبان ساواک را خوب آفریده و از دیگر قسمت‌های به‌یادماندنی کتاب ملاقات حمید با زهره است که در حضور دائمی نگهبانی مزاحم که بادتنبند به زندانی متصل شده است صورت می‌گیرد. در این کتاب نیز مسئله ترک و فارس مطرح شده است.

«آواز کشتگان»

فصل اول شرح دستگیری محمود شریفی استاد دانشگاه و نویسنده‌ئی است که به جرم «تحریک جوانان علیه مصالح عالیہ مملکت بوسیله آثار ادبی» به يك سال زندان محکوم می‌شود. پس از گذشت مدت مقرر و تحمل شکنجه‌از زندان آزاد می‌شود لیکن همسر و دخترش مدام در وحشت دستگیری مجدداً و بسر می‌برند. در این فصل برخورد بد مردم بایک زندانی سیاسی و خانواده او ارائه می‌شود. در فصل دوم محمود شریفی پس از آزادی از زندان در مخزن کتابخانه دانشگاه تهران به کارگمارده می‌شود و مشغول نوشتن داستان حمله گرگ‌ها به يك مرد است که قرار است داستان زندگی محمود همگام با داستان گرگ‌ها پیش‌برود و دیگران در نقش گرگ به او حمله کنند، «سهیلا» همسر نویسنده در يك مونولوگ سه‌یا چهار صفحه‌ئی عملکرد شوهرش (محمود شریفی) را جمع‌بندی می‌کند (ص ۱۹۲) «یکسال پیش که از زندان بیرون آمدمی قرار شد با هم کار کنیم ... يك سال تمام وانمود کردی که فقط به کار ادبی می‌پردازی... شاید آدم‌های دیگری هم هستند که از کارهای که تو در طول یکسال کردی می‌کنند. ما آنها را نمی‌شناسیم ولی اگر تو تجربه زندان را نداشتی این کار را نمی‌کردی خیلی‌ها بودند که زندان رفتند، بیرون آمدند و سکوت کردند و یا ژست قهرمان‌ها را گرفتند و یا ناامید می‌شدند... من فکر می‌کنم تو کار شرافتمندانه‌ئی کردی ... بدون این که تظاهر به کمک کنی، رژیم را افشاء کردی ... دنیا هم این واقعیت را پذیرفته که در ایران شب و روز زندانی را شکنجه می‌دهند. هر حرفی هم درباره تو بزنند، يك چیز را نمی‌توانند منکر بشوند که تو رژیم شاه را با

فرستادن یادداشت ، گزارش ، ارقام و آمار در خارج از ایران افشاء کردی... موقعی که همه ساکت بودند ، تو براه افتادی، بی دریغ نامه پراکنی کردی و بی دریغ تحقیق کردی... قانع کردن محافل خارجی کار ساده‌ای نبود...».

وبالآخره نتیجه می‌گیرد که کار استاد شریفی مصداق شعر «عاشقان کشتگان معشوقند - بر نیاید ز کشتگان آواز» است آقای براهنی اگرچه در ابتدای کتاب کلیه شخصیت‌های کتاب خود را خیالی می‌نامند ولی در قبال ادعایی که می‌کند مسئول است اگر همه آنها که زندان رفتند بیرون آمدند و سکوت کردند و پاژست قهرمان‌ها را گرفتند و یا ناامید شدند و از آن میان فقط يك نفر جرئت تهیه گزارش و آمار برای محافل خارج از کشور را یافت بهتر بود که آن يك نفر به ملت ایران معرفی شود که چه بود و چه کرد؟ که بنابر آماری که خود براهنی می‌دهد سی هزار مبارز در زندان‌های شاه در مقابل او هیچ هستند و باین صراحت قلم روی تمام مبارزات قشرهای مختلف اعم از دانشجو ، استاد، کارگر.. خط بطلان کشیده می‌شود.

محمود شریفی برای تهیه گزارش ، آمار و ارقام برای محافل خارج از کشور از روش اغراق آمیز و غیر واقعی جمع‌آوری اطلاعات بدین گونه استفاده می‌کند که سهیلا همسر شریفی در نقش گدا مقابل شهربانی می‌ایستد و زندانی‌هایی را می‌شمارد که عینک سیاه به چشم دارند و بین چهار نفر در يك ماشین نشسته‌اند و وارد شهربانی می‌شوند، هم‌چنین محمود شریفی در نقش گدای نابینا به همراه همسر به ظاهر فقیرش در مقابل کمیته ، ماشین‌های حامل زندانی سیاسی را شمارش می‌کنند (ص ۲۸۵ به بعد) و وقتی زن و شوهر برای سرشماری از زندانیان تازه وارد به «قلقلعه» به خانه دوست شاعر نیمه دیوانه خود اسماعیلی می‌روند. اسماعیلی که خانه‌اش مقابل قلقلعه است، حاصل دو سال پشت پنجره نشستن و عکس گرفتن و آمار گرفتن و نوارها و یادداشت‌هایی را که تهیه کرده است در اختیار آنها قرار می‌دهد تا به خارج از کشور ارسال دارند و رژیم را افشاء کنند (ص ۲۹۲ به بعد) و بالآخره «دکتر خرسندی» استاد دانشگاه متوجه فعالیت‌های شریفی می‌شود و از او می‌خواهد که حالا که خودش به خارج از کشور می‌رود بهتر است شریفی تمام کارهای خود را به او نسبت بدهد تا کسی به او بدگمان نشود و بتواند به نهضت خدمت بکند..

فصل دوم در واقع گزارش مبسوطی است از نحوه رفتار استادوابسته به دستگاه شاه دردانشگاه، اگر چه در ابتدای کتاب شخصیت‌های رمان خیالی عنوان شده‌اند لیکن در عمل به استادان شناخته شده اشاره می‌شود و با اغراق و گزافه‌گویی در رفتار و حالاتشان مترسکی از آنها ساخته شده است که گویی دانشگاه مرکز فساد و فحشاء بود و کلیه شاغلان دردانشگاه (اعم از استاد و دانشجو و فراش) جمع‌بوده‌اند تا به طرق مختلف دانشجویان و یحتمل استادان فعال سیاسی را تحت نظر داشته باشند و در اولین فرصت چون گرگ به آنها حمله کنند، طرحی که براهنی از دانشگاه می‌دهند بدین گونه است که فقط دو سمبل انسان سیاسی و مبارز یعنی دکتر خرسندی و دکتر شریفی وجود داشته‌اند که از جمله اقدامات اولی این است که مدام ادای دیگران را درمی‌آورد و تقلید صدا می‌کند و سرانجام به خارج از کشور می‌گریزد. این استاد نظرش درباره دانشگاه شنیدنی است (ص ۵۵) «توداری پشت سر همه صفحه می‌گذاری».

«این دانشگاه صفحه پشت سرش نمی‌خواهد، يك بمب گنده می‌خواهد که بکارش وسط چمن فوتبال و يك روز موقعی که همه درسها ادامه دارد، همه معلم‌ها درس می‌دهند و شاگردها می‌نویسند، غرب نقشه می‌کشد، قاصدكلك می‌زند، معلم پشت سر همه از خود بزرگترها تملق می‌گوید، ونیلی گزارش من و تو را به ساواک می‌دهد و دخترهای دانشکده ادبیات برای انتخاب شوهر یا برای یاد گرفتن زبان خارجی برای رفتن به خارج از کشور و یا برای مشکل نداشتن موقع صحبت با اولین بوی فرد انگلیسی یا آمریکایی، در گروه ما اسم نویسی می‌کنند، و پسرها حسرت يك کلمه مهرآمیز را می‌کشند و کلاس‌های شبانه پراز دانشجویان مسنی است که برای گرفتن يك رتبه اضافی چهار سال تمام مزخرفات مارا گوش می‌دهند، باز هم بگویم؟ آره يك بمب به بزرگی يك تانکر نفت، بکاری تو چمن و همه‌شان را منفجر کنی. این دانشگاه فقط به درد يك همچون کاری می‌خورد.»

و استادی که از دانشگاه بدین گونه سخن می‌گوید سمبل مبارزه سیاسی است که بناچار چون کاری از دستش در وطن نمی‌آید برای افشای رژیم به خارج از کشور می‌رود تا در پناه کشورهای خارجی، در جای امن، بنشیند و منتظر بشود تا پس از سرنگونی رژیم بازگردد. اگر چه دستنویس اول و دوم کتاب

در سال ۱۳۵۳ و ۱۳۵۴ بوده است ولی چون کتاب پس از انقلاب چاپ شده است بهتر بود که نویسنده با توجه به نقشی که دانشگاه در انقلاب و در سرنوشت شاه داشت تجدید نظری در برخورد يك بعدی خود با دانشگاه می کرد .

کاراکتر مبارز سیاسی دیگر ، محمود شریفی مدام در حال خواب دیدن و به یاد آوردن برادر پرنده باز خود «سلیمان» است که مسلول شده و سرانجام می میرد و دختر عمه اش (ماهنی) که جن زده می شود و بعدها از عشق سلیمان خود کشی می کند، نویسنده سعی کرده است همسر شریفی «سهیلا» را در نقش زن مبارز سیاسی نشان بدهد ولی در واقع عملکرد سهیلا هیچگاه بالاتر از يك زن وفادار به شوهرش نیست، شریفی این استاد دانشگاه از همه جا خبر دارد به جز از دانشگاه که عنصر اصلی آن نه استادان بل دانشجویان اند، و تنها به این علت که کتابی که درباره دانشگاه نوشته می شود نباید از دانشجوی خالی باشد، يك روز صبح خیلی اتفاقی «اکبر صداقت» رهبر مبارزات دانشگاه تهران، بدون آشنایی قبلی با شریفی به دلیل این که ساواک به خوابگاه دانشجویان حمله کرده است به خانه شریفی پناهنده می شود و حاصل تحقیقات سیاسی دانشجویان را که لیست اسامی زندانیان سیاسی است در اختیار استاد قرار می دهد تا به خارج از کشور بفرستد، و روز بعد در کنفرانس دانشگاه ، ناگهان يك گروهی از دانشجویان که از نظر نویسنده بسیار مرموز بوده و يك شبه سراز خاک به در کرده است در سالن کنفرانس دانشگاه برگزار می شود و اکبر صداقت به عنوان رهبر دانشجویان معترض برای مستشرقین سخنرانی می کند و به افشای رژیم می پردازد که این کار از نظر شریفی يك عمل مذبحخانه معرفی می شود (ص ۲۷) اکبر صداقت پس از سخنرانی در محوطه دانشگاه به وسیله عمال ساواک کشته می شود و چند روز بعد از پایان کنفرانس ، ساواک استاد شریفی را دستگیر می کند ، در زندان استاد شریفی ماجرای مسافرتی را که به روسیه داشته و در آنجا به عنوان يك نویسنده پرولتر درباره «نسبیت شخصیت رمان و تاریخ» سخنرانی کرده و سپس ماجرای مسافرت هایش به بیروت ، آتن ، قاهره ، استانبول و کشورهای آمریکای لاتین را به یاد می آورد . پس از چند روز که او را از سلول انفرادی به بازجویی می برند، در زیر شلاق های شکنجه گران ساواک به عنوان نوعی شگرد مقاومت،

زندگی گذشته‌اش را در ذهن مرور می‌کند و بدین‌گونه طی چهار صفحه (۴۰۲-۳۶۴) خاطرات خود را از کودکی‌اش در تبریز، برادرش سلیمان، مرگ مادر سلیمان، ورودش را به دانشسرای تبریز یاد می‌آورد و شرح وقایع سی‌تیر را از زبان پدرش (مشدقربان) و وقایع سی‌مرداد در مرنده و ۲۸ مرداد و ۱۵ خرداد ۴۲ و سعی در گرفتن رادیو توسط مردمی که رهبری گروهی از آنها را مشدی قربان پدر شریفی به‌عهده داشته و از زبان پدر و پسر می‌خوانیم (ص ۳۸۶) و سپس مریضی و مرگ پدر (مشدقربان) و دفن او می‌آید تا وقتی که دیگر شکنجه پایان می‌گیرد و استاد شریفی به‌وسیله ماموران ساواک کشته می‌شود.

در این کتاب که جنبه گزارش آن به جنبه رمان می‌چربد از کلیه وقایع حکومت شاه یاد شده و از نظر نویسنده و از زبان قهرمانان کتاب وقایع سی‌تیر و ۲۸ مرداد و ۱۵ خرداد به تفصیل در فصل سوم آمده است. و نویسنده نه‌یک رمان بلکه گزارشی از شرح يك سلسله وقایع تاریخی ارائه می‌دهد. تك گویی‌های دو صفحه‌ای و چهار صفحه‌ای و شرح مجلس مهمانی رئیس دانشگاه از زبان فراش در پنج صفحه و قطعاتی از این دست ضرب داستان را می‌گیرد، و وقتی قرار می‌شود نویسنده راجع به تمام جنبش‌های سیاسی زمان شاه نظراتش را اعلام کند یکباره چهل صفحه شرح‌خاطرات می‌نویسد (۳۴۶) با این وجود کوشش نویسنده را در تشریح مسائل دانشگاهی و مشکلاتی که ساواک جهانی برای فرهنگیان ایجاد می‌کرد باید ستود. اگر چه نویسنده دیدگاهی يك بعدی در پیش روی دارد و از دانشگاه نه‌به‌عنوان سنگر و حامی و همراه انقلاب بلکه به‌عنوان مزبله‌ای یاد می‌کند و چنین بر می‌آید که به گمان نویسنده، دانشجویان یا این مبارزان راستین دوران سیاه حکومت شاه در دانشگاه هیچ نقشی نداشته‌اند. اگر چه دیدگاه‌های ارائه شده راجع به فعالیتهای سیاسی گروهها در رژیم گذشته احتیاج به بررسی جداگانه‌ای دارد. در اینجا نکاتی چند قابل ذکر است:

نویسنده در حالی که مخالفین حکومت را محکوم می‌کند می‌نویسد (ص ۲۶) «آواز گشتگان».

«نمی‌خواهم مخالفین حکومت را به علت داشتن شیوه‌های مختلف محکوم کنم ولی موقعی که يك نفر بایک تفنگ علیه دولتی با پنج میلیون تفنگ می‌جنگد

وارد يك مبارزه مجرد می‌شود.» و این تر متضاد با کل پیام کتاب. «چاه‌به‌چاه» است در حالی که دو داستان تقریباً در يك سال نوشته شده‌اند، در همین کتاب (ص ۲۷۱) می‌آید:

«هنوز درباره جنگ چریکی تصمیم نگرفته‌ام.» و وقتی دانشجویان برای افشای حکومت وارد سالن کنفرانس مستشرقین می‌شوند تا برای همین خارجی‌ها که شریفی گلوی خود را برایشان پاره می‌کند سخنرانی کنند (ص ۲۱۷) «محمود شریفی قضاوت می‌کند در يك موقعیت مأیوس، دانشجوها دست به عمل مذبحخانه‌ئی زده‌اند.» پس افشاگری نزد خارجی وقتی خوب است که از طریق استاد شریفی باشد نه از طریق دانشجویان. و از این دست در کتاب «چاه‌به‌چاه» مبارزات سیاسی در سیاهچال‌های شاه نفی می‌شود. (ص ۴۱)

«سینه‌دیوار گذاشته شدن و تیرباران شدن فقط نوعی مظلومیت است. چرا اسم مظلومیت را شهادت می‌گذارید.» و ادامه می‌دهد: «آنهايي که حاضر نیستند که در دادگاه بلند شوند یا صلاحیت دادگاه را که دادگاهی است واقعاً قلابی قبول نمی‌کنند یا می‌گویند و به صراحت تمام که مخالف هستیم و روزی همه شما را از میان برخواهیم داشت. آدم‌های صادقی هستند... ولی این صداقت و شجاعت بدشأنی آورده است.» (ص ۴۲) و این گونه است که نقش مبارزان سیاسی دوران شاه نفی می‌شود.

نویسنده از ترفند چشم‌بندی سیاه برای سومین بار در این کتاب نیز استفاده می‌کند و بعد تازه‌ئی به برخورد خود با محیط اطراف می‌دهد. تشریح افراد و صداها و مکان‌ها با شنیدن صداها و حرفها و احساس حرکات دیگران موجب تنوع و تازگی در چند بخش از کتاب شده، در این کتاب نیز چون دو کتاب دیگر عمدتاً شکنجه‌هایی که مبارزان سیاسی در کتاب‌های خود تشریح کرده‌اند و این کتابها بصورت خاطرات هريك از آنها قبلاً منتشر شده به صورت مبسوط آمده شده است.

آقای براهنی کاملاً آگاهانه به ایجاد يك بدعت ارتجاعی در ادبیات ایران دست زده‌اند. چرا که در هر سه کتاب اخیر کلیشه عمده‌ای که بدست خواننده می‌آید، زادگاه فردا است. آدم‌های خوب و پاك‌نژاد «عمدتاً مبارزان سیاسی و کسانی که به آنها كمك می‌کنند» همه ترك زبان هستند و آدم‌های بد نژاد و

ساواکی شکنجه گر و جاسوس و دژخیم به مناطق فارس زبان تعلق دارند . آقای براهنی می تواند به خود بیاند که هیچ نویسنده ای قبل از ایشان به این وضوح دست به کلیشه بندی خصلت های افراد براساس زادگاه آنها نزده است. کاری که همیشه طبقه روشنفکر جامعه سعی داشته آن را به عنوان غده چرکین ریشه کن کند.

در کتاب «چاه به چاه» ، «دکتر» که يك مبارز سیاسی (قهرمان) ولی بی هویت است ترك زبان است و يك نگهبان ترك زبان نسبت به او سمپاتی دارد و باهم اختلاط می کنند (ص ۴۸) و در موقع مرگ دکتر نگهبان آنچنان شیونی می کند که بند را می لرزاند (ص ۱۰۰) و همین دکتر ترك زبان موقعی که يك جوان تهرانی به ترکها طعنه می زند ، ادای او را درمی آورد و لهجه تهرانی را به «لهجه اشرف پهلوی» تشبیه می کند: (ص ۵۸)

افسری که همراه حمید به رودبار می رود دامغانی است و راننده اش تهرانی است و نویسنده از زبان راننده بی دریغ به رشتی ها توهین می کند و در طول راه جدل است که تهرانی بهتر است یا دامغانی یا ترك یا شمالی (۵۳-۵۴-۵۵) در «بعد از عروسی چه گذشت» این مسئله به اوج خود می رسد. داستان در صفحه اول با تشریح صورت گریه زندانیان بداخلاق شروع می شود که تهرانی الاصل است و تا آخر کتاب از او به عنوان نگهبان تهرانی که به جای حرف زدن پارس می کند یاد می شود. در صفحه دوم کتاب معلوم می شود قهرمان اول «حمید شهیر» قزوینی است و از آنجا که آدم های براهنی با محل تولد کلیشه بندی می شوند بدیهی به نظر می رسد که طبق معیارهای او این قزوینی توسط يك فارس زبان مورد تجاوز قرار گیرد. در صفحه سوم همین کتاب شخصیت دیگر یعنی «بیرجندیه» عنوان می شد که فقط یکبار نام اصلی او «براتعلی» می آید و بعد همیشه بنام «بیرجندیه» (فارس زبان) خوانده می شود و این جوان خراسانی طرف مقابل قزوینی قرار می گیرد و عملکرد نویسنده نشان می دهد که مثلاً اگر قرار نبود در آخر کتاب به «حمید شهیر» تجاوز بشود حتماً او ترك زبان از آب درمی آمد تا کلیشه ها بهم نریزد . ولی این بی عفتی او را از ترك زبان بودن معاف می کند. در کتاب «آواز کشتگان» نیز تمام شخصیت های خوب و دوست داشتنی علی الخصوص مبارزان سیاسی، ترك هستند، و همه بد ها فارس زبان اند. معیارها همه کم و يك بعدی

است. سهیلا همسر محمود شریفی در اولین روز آشنایی بدین گونه توصیف می‌شود «حالت حرکت دختر نشان می‌داد که باید آذربایجانی باشد ولی محمود از همان اول می‌دانست که به علت آذربایجانی بودن یا به علت خوش برخورد بودن و حتی زیبایی نسبی‌اش نبود که اعجاب‌انگیز است. همه صورت‌های آذربایجانی از کارگرش گرفته تا تاجر بازاری فوراً به عنوان آذربایجانی قابل تشخیص است.» (ص ۲۷۶) و البته هیچ معیاری برای قطعیت در قضاوت به دست نمی‌دهد، در برخورد پدر استاد شریفی بایک فارس‌زبان تهرانی، وقتی در جدال تهرانی به او می‌گوید «ترك‌خر» پدر دست‌هایش را بدور کردن مهاجم حلقه کرده و او را به قصد کشت می‌زند و مدام تکرار می‌کند «فارس‌خر، فارس‌خر» (ص ۳۹۴)

و نویسنده تا آنجا پیش می‌رود که می‌نویسد «خانم، کلفت هم فقط تركش به درد آدم می‌خورد. يك کلفت اراکی (فارس‌زبان) داشتم دزد، بی‌ناموس، بددهن، کثیف، (ص ۱۷) به هر حال نویسنده با افراط در مسئله خود پرستی و ترك پرستی، به اعتبار کتاب‌های خود لطمه زیادی زده است.

معرفی چند داستان ایرانی

۸ داستان از نویسندگان جدید ایران
انتشارات : اسفار چاپ اول ۱۳۶۳ قیمت ۲۵۰ ریال ۱۵۸ صفحه

۸ داستان مجموعه داستانهایی است از هشت نویسنده جوان و تازه کار به گزینش و معرفی هوشنگ گلشیری، داستانهایی در سطوح و ابعاد مختلف که تاریخ نوشتن بیشترشان میان سالهای ۵۹ تا ۶۲ است.

در این مجموعه داستانهای گوناگونی گرد آمده از «سنگ سیاه» «محمد رضا صفدری» که در اوج است تا داستانی از «اکبر سردوز آمی» که پیش از این دو کتاب از مجموعه کارهای تجربیاش را خوانده ایم. درونمایه داستان «حفره» «قاضی ریپحاوی» مسئله جنگ است و در آن تجربه‌ئی تازه از تداخل زمان و مکان و عمل ارائه شده است.

«جزیره بر آب» علی اصغر عبداللهی «با همه ظرافت و نکته بینی اش آشکارا از شیوه و شگرد پرداخت داستانی «مارکز» اثر پذیرفته است.

«عکاسی» «محمد محمد علی» عکاسی لحظه‌های خوش-مردی است که سال‌هاست عکسی از خود نداشته .

«آقا، باور کن، آقا» «اسفندیاری» تجربه‌ئی است مکرر در راهی که امیرحسین چهل‌تن راهگشای آن بوده.

«کره در جیب» «صمد ظاهری» یکی از نادر داستان‌های موفق است که ضمن مطرح کردن مسائل کارگری، صریحاً بر دردهای سربهمهر عرب‌های مقیم خوزستان انگشت می‌گذارد. «پدر و پسر» «ناصر زراعتی» داستانی است خشک و تیز و کوتاه، ثبت لحظاتی است که مادر در بیمارستان مرده و پدر فرزند کوچکش را به امیدی واهی به خانه می‌برد. هشت داستان، سرآغازیست نوید بخش در ارائه کارهای نویسندگان جدید و تجربه کار این سرزمین، با این امید که نشر این گونه مجموعه‌ها ادامه یابد و رهروان این راه شناخته شوند.

با ارزیابی این داستان‌ها، دست کم برای سه‌تن از نویسندگان این مجموعه، محمدرضا صفدری، نویسنده داستان «سنگ سیاه» و صمد ظاهری نویسنده داستان «کره در جیب» و علی‌اصغر عبدالحی، نویسنده داستان «جزیره بر آب» آینده روشنی پیش‌بینی می‌توان کرد.

«جبهه‌خانه» نویسنده هوشنگ گلشیری - انتشارات کتاب تهران، چاپ اول مهر ۱۳۶۲ - ۱۱۸ صفحه قیمت: ۲۲۰ ریال. «حدیث ماهیگیر و دیو» نوشته هوشنگ گلشیری - انتشارات آگاه، ۷۶ صفحه، قیمت: ۱۲۵ ریال.

کتاب مجموعه چهار داستان است که سه داستان آن: «به خدا من فاحشه نیستم»، «بختک» و «سبز مثل طوطی، سیاه مثل کلاغ» پیش از این چاپ شده است.

داستان: جبهه‌خانه در سال ۱۳۵۳ به قصد فیلم شدن نوشته

شده و آنچه در این داستان آمده است در حال و هوای همان سال - های پیش و پس ۱۳۵۳ و سایه دستی از سال ۱۳۶۰ است.

يك شب مهتابی ، دانشجویی جوان در کوچه باغ های اصفهان در حال مرور درس هایش با زنی آشنا می شود. زن که بدنام معلوم میشود شاهزاده ای است در پایان سال های جوانی ، پسر را به خانه خود می برد و شوهر آمریکائی اش «جانی» را به او معرفی می کند و می خواهد پسر را وادارد تا در برابر جانی با او عشق بورزد و در این میان زن و شوهر نحوه آشنائی و چگونگی ازدواج و زندگی شان را با زبانی نیمه فارسی - انگلیسی برای جوان شرح می دهند. مرد آمریکائی علاقه ئی مفرط به جمع آوری عتیقه و لباس های محلی ایرانی دارد و همیشه نیمه مست است. سرانجام، جانی به پسر دانشجو که قصد دارد با زن رابطه برقرار کند، حمله می برد و او را فراری می دهد. در طول داستان از طرفی رحیم و فاطمه زن و شوهری که خدمتکارند حضور مداوم و بی آزار دارند و از طرف دیگر پسر مدام به یاد زندگی و باورهای پدرش که مردی سیاسی است می افتد.

اگر چه فساد و بی هدفی طبقه خاصی از جامعه گذشته در تیپ زن شازده و شوهر آمریکائی اش مشهود است، نویسنده با آوردن رگه باریك رابطه پسر و پدر سیاسی اش در ایجاد يك فضای سیاسی اجتماعی، موفق نیست.

رویداد های مهم ادبی و هنری جهان

* شاعرو نویسنده معروف مکزیکی ، اوکتاویا پاز به دریافت جایزه صلح «دادوستد کتاب» در آلمان در سال ۱۹۸۴ در نمایشگاه کتاب فرانکفورت نائل آمد. این جایزه به خاطر تلاش «پاز» در برقراری صلح و نیز به خاطر اعتلای فرهنگ و ادب آمریکای لاتین به او اهدا شد.

* جوایز ادبی فرهنگستان کوبا در سال ۱۹۸۴ به نویسندگان زیر تعلق گرفت:

رینا ماریا رودریگز ، شاعر کوبائی ، آگستودولا توره ، رمان نویس کوبائی و دیوید. تی. لوئیس ، مقاله نویس ترینیدادی:

* پنجمین جایزه پترارک که از سوی ناشر معروف «هربرت برادر» به شاعران نوپرداز اهدا می شود به «گوستاو ژانوس» شاعر اسلاوی داده شد . این جایزه به خاطر مجموعه اشعار او که توسط «پیتر هاندکه» به آلمانی ترجمه شده است به «ژانوس» اهدا گردید.

* نویسنده آمریکائی «مری مکاریتی» به دریافت مدال «ادوارد مک داول» در سال ۱۹۸۴ نائل آمد. قبلا هنرمندان و نویسندگانی مثل «آرون کوپلند»، «جرجیا وکیف» ، «تورتون وایلدنر»، «ادموند ویلسون» (شوهر سابق مری مکاریتی) و «لیلیان هلمن» (رقیب سرسخت مکاریتی در سال های بعدی) به دریافت جایزه نائل آمده بودند.

* سرویس اطلاعاتی کشور اطریش در اعلامیه‌ای که اخیراً منتشر کرد خبر داد که «حکومت اطریش این سنت دویست ساله را لغو کرده است که هنرمندان حق ندارند پس از اجرای نمایشی در تئاتر دولتی وین، جلو صحنه ظاهر شوند و مورد تشویق تماشاگران قرار گیرند. این ممنوعیت توسط ژوزف دوم، امپراطور اطریش در سال ۱۷۷۶ در مراسم افتتاح این تئاتر برقرار شده بود زیرا معتقد بود فقط اعضاء خانواده سلطنتی باید مورد تشویق و تمجید تماشاگران قرار گیرند و نه بازیگران و هنرمندان.»

* برندگان جایزه پولیتزر در سال ۱۹۸۴ در رشته‌های مختلف عبارتند از: ویلیام کندی در داستان نویسی، دیوید مامت در نمایشنامه نویسی و مری اولیور در شعر.

* جایزه انجمن سلطنتی ادبیات انگلیس در سال ۱۹۸۴ به درك والكات شاعر و نمایشنامه نویس اهدا شد.

* جیمز هادلی چیز نویسنده انگلیسی داستانهای پلیسی در سن هفتاد و هشت سالگی در سوئیس درگذشت. این نویسنده حدود صد رمان نوشته است که از روی سی‌تای آنها فیلم سینمایی و نمایشنامه درست شده است.

جایزه ادبی نوبل سال ۱۹۸۴ به يك شاعر ۸۳ ساله گمنام چك به نام «ياروسلاو سيفرت» داده شد.. او در ۲۳ سپتامبر ۱۹۰۱ در پراگ متولد شد و در سال‌های جوانی به عنوان روزنامه‌نگار برای روزنامه‌های مختلف چکسلواکی کار می‌کرد و بنیان‌گذار انجمن ادبی چك با عنوان «انجمن دوتسپیل» بود.

نام «سيفرت» در بين طبقه کتاب‌خوان چکسلواکی مترادف با شعر و شاعری است. منتقدان ادبی چکسلواکی این شاعر ۸۴ ساله را از دهه‌سی تا کنون به عنوان يك شاعر نئوکلاسیک معرفی کرده‌اند. اشعار هنرمندانه دهه‌های چهل و پنجاه سيفرت که عمیقاً در زبان چك ریشه دارد، و به همین دلیل عملاً قابل ترجمه به زبان‌های دیگر نیست، بارها تجدید چاپ شده و پیوسته در شمار پرفروش‌ترین کتاب‌های چك قرار داشته است. شهر پراگ زادگاه سيفرت، در اشعار سيفرت سهمی بسیار دارد، و حجم عمده اشعار او را مباحثی همچون ناپایداری زمان - عشق و مرگ، زیبایی و هنر ناب تشکیل داده است.

سيفرت که هنگام اعلام برندگان جایزه نوبل ۱۹۸۴ به علت عارضه شدید قلبی در بیمارستان بستری بود، سی مجموعه شعر دارد که تعدادی از آنها به زبانهای مختلف ترجمه شده است.*

آکادمی سوئدی جایزه ادبی نوبل را، به خاطر «شعر او که سرشار از طراوت و لذت و بدعت‌های نوگرایانه در ارائه تصویری آزاد از روح تسخیر ناپذیر و متحول انسان است.» اهدا کرده است و اکنون آکادمی سوئد به انجام دو کار شاخص، شناخته شده است. یکی تصمیم‌هایی به ظاهر نامتعارف و حیرت‌انگیز در انتخاب برندگان جایزه و دیگر سرسختی در ندادن جایزه به شاعران و نویسندگانی که نامشان بر زبانهاست و کم و بیش لیاقت

دریافت چنین جایزه‌ئی را دارند و سالهاست که در لیست نامزدان این جایزه‌اند. در امریکای لاتین، خورخه لوئی بورگز - کارلوس فوئنتس و ارنستو کاردینال - در انگلیس و امریکا - گراهام گرین و نورمن میلر - در ایتالیا - آلبرتوموراویا و ایتالو کالونیا - در آلمان، گوتترگراس و پیترهاندکه - در یونان یانیس ریتسوس - در ترکیه، یاشار کمال و نیز درهند و همچنین در کشور خودمان.

سیفرت مدتی روزنامه‌نویس بوده است، اما آثار شعری‌اش ظاهراً ظریف و نوگرایانه و آمیخته بانوآوری‌ها و ابهاماتی شاعرانه است. ترجمه چند نمونه از شعرهای او را می‌خوانیم:

اگر مرگ در را با لگد باز کند
وبه درون آید.

من در آن دم با هرآسی سخت
دم فرو می‌برم

واز یاد می‌برم که دیگر بار

بر آرامش.

کم‌تر سر در می‌آوری

که زنها به راستی چه در سردارند

افکار خردشان، زیرکانه از نظرت دور می‌ماند

آن‌سان که پرندگان کوچک

به هنگامی که چنگ در سیم تلفن زده‌اند

صدای آدمیان را نمی‌شنوند

پراك از میان همه پنجره‌هایش

به بیرون خیره می‌شود و شادمانه
به خود
می‌خندد.

* دو کتاب از سیفرت وسیله سازمان انتشاراتی و فرهنگی
ابتکار در دست ترجمه است و بزودی منتشر خواهد شد.

رفتگان:

* خانم لیلیان هلمن نمایشنامه‌نویس معاصر امریکائی و نویسنده کتاب «روباهان کوچک» در ۷۹ سالگی درگذشت. فیلم معروف «جولیا» براساس فصلی از خاطرات او ساخته شده است. هلمن نه تنها نمایشنامه‌نویس که فیلمنامه‌نویس موفق هم بوده است.

لیلیان هلمن در سال ۱۹۵۲ نامه‌ای به کمیته به اصطلاح «فعالیت‌های ضد امریکائی» نوشت و به رفتار ضد انسانی جلادان «مک‌کارتی» بانویسندگان، کارگردانان و هنرمندان امریکائی به بهانه ارتباط شان با گروه‌های متهم به «چپ» اعتراض کرد. هلمن در این نامه یادآور شد که مأموران کمیته آزادند درباره عقاید و رفتار او به هر گونه تحقیقاتی که می‌خواهند دست‌بزنند اما نمی‌توانند وادارش کنند تا درباره همکاران خود گزارش‌های خلاف واقع بدهد زیرا «پاپوش ساختن برای انسانهای بی‌گناهی که سالیان درازی است آن‌ها را می‌شناسم، به این امید که خود از چنگال پلیس رهائی یابم، کاری زشت و غیر انسانی است.» بانوشتن این نامه، هلمن زندگی خود را به خطر انداخت و به زندان افتاد و نامش در لیست سیاه آمد. سال‌ها، تا برافتادن مکارتیسم، از کار کردن محروم بود.

هنرمندی که سالانه ۱۵۰۰۰۰ دلار درآمد داشت، گرفتار فقر و تنگدستی شد. خانم هلمن به کار تئاتر و نمایشنامه‌نویسی عشق می‌ورزید و معتقد بود که «تئاتر هم‌زندگی‌ام را تأمین می‌کند و هم بالاترین لذت‌ها را به من می‌بخشد» فیلم «جولیا» که در آن وانسارد گریور نقش جولیا، جین فوندا در نقش

خود لیلیان هلمن و ژوزف روبردز در نقش نویسنده معروف «دانشیل هامت» و دوست نزدیک و دیرینه هلمن ظاهر می-شوند. براساس خاطرات سه جلدی او تهیه شده است.

مک کارتیزم یک حرمان داشت افراطی بود که لیست سیاهش درواقع فهرستی بود از برگزیدگان ادب و هنر امریکا و زبده هنرمندان مهاجر- و کمیته فعالیت های ضد امریکائی، مخصوصاً چارلی چاپلین بزرگ را فراموش نکرد.

* کارل فورمن، تهیه کننده و فیلمنامه نویس امریکائی در ۶۹ سالگی در اثر بیماری سرطان درگذشت. فورمن، فیلمنامه فیلم معروف «ماجرای نیمروز» را در سال ۱۹۵۲ و فیلمنامه فیلم «توپهای ناوارون» را در سال ۱۹۶۱ نوشت و خود چند فیلم طراز اول ساخت.

فورمن هم از نسل هنرمندانی است که به «جرم» عدم همکاری با کمیته فعالیت های ضد امریکائی یا باصطلاح کمیته «شکار سرخها» «ممنوع القلم» شدند و از ناگزیری سال ها با نام مستعار فیلمنامه نوشتند. نام مستعار فورمن حتی اسکار هم برد.

* ج.بی. پرستلی نمایشنامه نویس، منتقد، رمان نویس نام آور انگلیسی در ۹۰ سالگی درگذشت. معروف ترین رمان پرستلی، «هم نشینان خوب» نام دارد نخستین نمایشنامه های او بیشتر رئالیستی، آمیخته بانوعی طرز اجتماعی بود. بعدها نمایشنامه هایی نوگرا و زمان پسند هم نوشت. پرستلی در رمان ها و نمایشنامه هایش بیشتر زندگی طبقه متوسط جامعه انگلیس را نقد و تحلیل کرده است. نمایشنامه «مستنطق» او سالها پیش در تهران به روی صحنه آمد.

* لیام افلاهرتی رمان و داستان کوتاه نویس ایرلندی در

۸۸ سالگی در دوبلین درگذشت. درونمایۀ داستان‌های فلاهرتی بیشتر زندگی مردم زحمتکش و مبارز ایرلندی است. او همچنین در آثارش به زندگی ماشینی امروز می‌تازد که موجب سلطۀ فرهنگی جهان وطنی می‌شود و فرهنگ و سنت‌های ملی را نابود می‌کند.

آثار او را می‌توان در واقع نوعی رئالیزم اجتماعی مدرن آمیخته با ایماژهای قوی و شاعرانه دانست. یکی از نمایشنامه‌های برجسته‌اش «خبرچین» است که در سال ۱۹۲۵ منتشر شد. از «خبرچین» چند فیلم سینمایی ساخته شده است، فیلمی که «جان فورد» کارگردان معروف با بازیگری «ویکتور مک لاگن» ساخت از آثار کلاسیک سینمای جهان شده است.

* فرانسواتروفو فیلمساز نوگرای فرانسوی در ۵۲ سالگی در پاریس درگذشت. درونمایۀ فیلم‌های ساده و کم‌خرج و جذاب و عمیق او «آزادی» است. فیلم فارنهایت ۴۵۱ تروفو شهرتی جهانی پیدا کرد.

تروفو، نویسنده و منتقدی نادر و تیزبین بود. فیلم‌های تروفو «ژول و ژیم»، «شب امریکائی»، «ماجرای آدل‌اچ»، «آخرین مترو» و «زنده باد یکشنبه» است.

* افرم زیمبالیست، ویلونیست و آهنگساز روسی‌الصل آمریکایی که سالها رئیس مؤسسه موسیقی کورتیس در فیلادلفیا بود در سن ۹۴ سالگی درگذشت.

* شاعر معروف کوبائی «خورخه گیلن» در فوریه ۱۹۸۴ درگذشت. قرار است به نشانه سپاس از شأن هنری او، ساختمان بزرگی شامل نمایشگاه آثار هنری و سالن تئاتر و تالار سخنرانی در زادگاهش احداث شود.

سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار منتشر کرده است

- | | |
|---------------------------------|--------------------------------------|
| ۱- سرزمین‌ها، حکومت‌ها و مردم | غلامحسین میرزا صالح |
| ۲- دنیای حیوانات | غلامحسین میرزا صالح |
| ۳- انسان | محمد زرین بال |
| ۴- کره زمین | محمد زرین بال |
| ۵- تسخیر غرب وحشی | محمد زرین بال |
| ۶- ستارگان و کهکشان‌ها | محمد زرین بال |
| ۷- اینچه ممد | ثمین باغچه‌بان |
| ۸- نصف شب است دیگر دکتر شوايتزر | احمد شاملو |
| ۹- بعل زبوب | (برنده جایزه ادبی نوبل ۱۹۸۳) م. آزاد |
| ۱۰- ارکستر زنان آشویتس | محمود حسینی‌زاد |
| ۱۱- فیزیکدانها | رضا کرم رضائی |
| ۱۲- سفر به ایران | محمود تفضلی |
| ۱۳- مسافر کوچولو | (شازده کوچولو) احمد شاملو |
| ۱۴- چهره عریان آمریکا | جمشید ارجمند |
| ۱۵- سفرنامه اولتاریوس | احمد به‌بین |
| ۱۶- سکوت سرشار از ناگفته‌هاست | احمد شاملو - محمد زرین بال |
| ۱۷- مومو | محمد زرین بال |
| ۱۸- گروه عملیاتی گلبول سفید | محمد زرین بال |

سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار منتشر کرده است

کاست (شعر و موسیقی)

- ۱- کاشفان فروتن شوکران (شعر و موسیقی) احمد شاملو
- ۲- فدريكو گارسیالورکا (شعر و موسیقی) احمد شاملو
- ۳- ترانه‌های میهن تلخ (شعر و موسیقی) احمد شاملو
- ۴- ویکتورخارا ۱ و ۲ (شعر و موسیقی) شاعر انقلابی شیلی
- ۵- نی نوا (موسیقی) حسین علیزاده
- ۶- نواها و سرودهای مازندرانی (موسیقی و ترانه) رضادرویشی
- ۷- سرودهای آذربایجانی (موسیقی و ترانه) حسین علیزاده
- ۸- قاصدك (شعر و موسیقی) مهدی اخوان ثالث
- ۹- سیاه همچون اعماق آفریقای خودم (شعر و موسیقی) احمد شاملو
- ۱۰- یادی از حبیب سماعی (موسیقی) مجید کیانی



تهیه شده در سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابجا

تهران چهارراه ولی عصر - بازار رضا
۱۱۶۰ تومان